

علم الفكر



تصدر عن وزارة الاعلام - دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون . العدد الثالث . يناير ، فبراير ، مارس ١٩٦

آفاق نقدية

- مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي.
د. أحمد العشري
- عبد القادر ربيعة والنسوية من الداخل في ضوء العلاماتية.
د. عبد الكريم حسن
- مستويات شعر الفزلي عند العقاد .
د. أحمد درويش
- تجليات الأصالة في الشعر الحديث .
د. عبد بدوي
- فعل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ .
د. عزيز قرقني

عالم الفكر

تصدر عن وزارة الإعلام - دولة الكويت

«عالم الفكر» مجلة ثقافية فكرية محكمة، تحاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع، في مجالات الآداب والفنون والعلوم النظرية والتطبيقية

قواعد النشر بالمجلة

* ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية

- (أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره
 - (ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية للتعاريف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
 - (ج) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة - ١٦,٠٠٠ ألف كلمة
 - (د) تقلل المواد المقدمة للنشر من سختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
 - (هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري
 - (و) البحوث والدراسات التي يصرح المحكمون بإجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- * تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرون مستلة من البحث المنشور

** الدراسات التي نشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم، والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تتلقاها للنشر

ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير

وزارة الاعلام - الكويت - ص.ب. ١٩٣

عالم الفكر

تصدر عن وزارة الإعلام
دولة الكويت

المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث

يناير - فبراير - مارس

١٩٩٣ م

الهيئة الاستشارية:

مصر
جامعة الكويت
لبنان
جامعة الكويت
جامعة الكويت
السعودية
سورية
البحرين

الدكتور أحمد كمال أبو المجد
الدكتور جاسم الحسن
الأستاذ سليم الحص
الدكتورة سهام الفريح
الدكتور عثمان عبد الملك
الدكتور عبد القادر الطاش
الدكتور علي عقلة عرسان
الأستاذ مبارك الخاطر

عالم الفكر

مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث

يناير - فبراير - مارس
١٩٩٣

رئيس التحرير : الدكتور عبدالله أحمد المهنا

مديرة التحرير : نوال المتروك

هيئة التحرير:

د . ابراهيم الرفاعي	عبدالله فهد النفيسي
د . رشا حمود الصباح	عبدالوهاب الظفيري
د . عبدالله احمد المهنا	منصور بو خمسين

عدد «آفاق نقدية»

آفاق نقدية		
٦	رئيس تحرير مجلة «عالم الفكر»	التمهيد
١٤	الدكتور أحمد العشري	مسرّح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربى
٧٧	الدكتور عبد الكريم حسن	عبد القادر ربيعة والتشويه من الداخل في ضوء العلاماتية البنيوية.
١١٨	الدكتور أحمد درويش	مستويات شعر الغزل عند العقاد
١٥٥	الدكتور عبده بدوى	تجليات الأصالة في الشعر الحديث
١٨٢	الدكتور عزت قرنى	فعل الابداع الفنى عند نجيب محفوظ
مناقشات		
٢٤٥	الدكتور عبد الله أبو هيف	اعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة
شخصيات وآراء		
٢٧٦	الدكتور محمد محمد بنيعيش	التوثيق الميدانى عند ابن حزم
مطالعات		
٢٨٨	الدكتور علي فرغلى	عصر المعلومات ومناهج البحث في العلوم
صدر حديثا		
٣١٢	تأليف مارتن برنال عرض وتحليل الدكتور مصطفى العبادى	أثينا السوداء

اقرأ في العدد القادم

تيارات روايات

- ١- رحلة الى الأبدية د. هاني الراهب
- ٢- مفهوم الرؤية السردية د. أبو طيب عبدالعالي
في الخطاب الروائي
- ٣- تيار الواقعية في الرواية د. عبدالله بن عتو
- ٤- الرواية الأسبانية بعد د. علي عبدالرؤوف
الحرب الأهلية

بقلم رئيس التحرير

تعود « مجلة عالم الفكر » مرة أخرى إلى الساحة الثقافية لتشارك في إثراء الفكر والثقافة العربية ، بعد توقف قسرى فرض عليها من الخارج أولاً ثم من الداخل لاحقاً ، أما عوامل الخارج فقد تمثلت بالعدوان العراقي الغادر الذي عمد إلى تدمير مقومات البنية التحتية للكويت ، وكانت في مقدمتها منابرها وآلياتها الثقافية ، وهويتها الوطنية ، ظاناً ، وبالخفية ما ظن ، أن بإمكانه أن يطمس الكويت وهويتها الثقافية إلى الأبد ، لكن إرادة الله ، قبل أى شيء ، وتصميم أبنائها على مواجهة التحدى ، ومؤازرة الشرفاء والأصدقاء حال دون ذلك .

كنا نواجه تحدياً مرياً ، وصراعاً نفسياً هائلاً للخروج من الدائرة المغلقة التى فرضها علينا الاحتلال ، لنحافظ على هويتنا الثقافية من جهة ، ونستعيد جسور التواصل الثقافى الذى أقامته المجلة مع قرائها زهاء ، أكثر من عشرين عاماً دون توقف من جهة أخرى ، ولذا جاء العددان الأول والثانى ، من المجلد الحادى والعشرين ، المطبوعان فى القاهرة عام ١٩٩١ م ، بعد التحرير ، تحدياً لهذا التوقف ، ومحاولة للنهوض من جديد ومواصلة المسيرة . لكن الكارثة التى حلت بالكويت ، وانحياز نسبة لا يستهان بها من المثقفين إلى العدوان ضد بلد خدم القضايا العربية على كل الأصعدة ، سياسية كانت أو اقتصادية أو ثقافية ، سببت صدمة قاسية لكل مخططات التنمية الثقافية فى دولة الكويت ، وتأتى فى مقدمتها مخططات وزارة الاعلام فى هذا الشأن ، ولذا كان التوقف الاختيارى محاولة لفهم وتقييم جميع مخرجات الثقافة على ضوء الاحباط الذى أصابنا من بعض المثقفين العرب الذين راحوا يهللون للمعتدى ، ويشدون من أزره ، بل مضوا أكثر من ذلك حين عمدوا إلى تأليب البسطاء من العرب على أهل الخليج ، واعتبارهم سبب تخلف العرب ، وتولى نكباتهم ناسين أو متناسين أن الأنظمة الدكتاتورية التى يعيشون فى ظلها هى مكمّن الداء ، وسر البلاء ، والا فإين مردودات المشاريع الاقتصادية التى أقامتها دول الخليج فى بلادهم على مدى سنوات طوال ، سؤال كان الأولى أن يوجهوه إلى أنظمة بلادهم بدل اتهام دول الخليج .

لامراء فى أن عدداً غير قليل من المثقفين العرب ، وبخاصة أولئك الذين وقفوا مع الطاغية ، يتحملون جزءاً كبيراً من جلاء الكارثة التى حلت بالعرب بعد الثانى من أغسطس عام ١٩٩٢ م ، فهم بهذا الموقف قد قوضوا كل مشاريع ومخططات التنمية الثقافية العربية ، ناهيك بأنهم المبرور القومى للوحدة العربية والتنمية الاقتصادية ، اللذين كانا حلماً وهاجساً لكل عربي شريف . لقد أرجعنا الغزو الغادر عشرات السنين إلى الوزراء ، فضلاً عن زرع بذور الشقاق بين أبناء الأمة الواحدة ، وإذكاء روح الأحقاد والأصغاف بين أبنائها لكن احساسنا بعروبتنا وبقوميتنا ، وبما تملكه هذه الأمة من طاقات وامكانات هائلة يجعلنا أكثر إيماناً

بالمستقبل ، ويدفعنا الى تحدى الصعاب والكوارث التى يفتعلها خوارج هذه الأمة .
نعود الى الساحة الثقافية ، والمستقبل هو رهاننا وقد رنا الذى لا مناص منه ، نعود
لنواصل ما انقطع من مسيرتنا الثقافية ، ونساهم فى اثراء الفكر العربى وصياغته فى اطار القيم
العربية والاسلامية .

يتضمن ملف هذا العدد من « مجلة عالم الفكر » عددا من الدراسات النقدية الجادة فى
مجال النقد التطبيقي التى تشتد الحاجة اليه فى خضم التنظيرات النقدية المختلفة التى تستمد
جذورها من فلسفات أوربية ، بعيدة عن واقع المثقف العربى ، فضلا عن صعوبة متابعتها
نظرا لما يطرأ عليها من تطورات متسارعة ولا أقول فهمها وتمثلها وتطبيقها على النصوص العربية
، فذلك شأن آخر ، وعلى ذلك فملف هذه الدراسات فى هذا العدد من مجلة عالم الفكر بعيدة
الى حد ما من التنظيرات التجريدية ، وقرينة الى حد كبير من اتهامات المثقف العربى بوجه عام
، وأول الدراسات فى هذا الملف دراسة د . أحمد العشرى « مسرح بريخت بين النظرية الغربية
والتطبيق العربى » ، وتنطلق الدراسة من ثلاثة أبعاد رئيسية ، الأول يتمثل فى السمات التى
يتسم بها المسرح البريختى ، والثى ترجع فى تكوينها الى الظروف الحضارية ، والعوامل السياسية
والاجتماعية والاقتصادية لعصر بريخت ، فضلا عن النزعة التكوينية والفلسفية لبريخت نفسه ،
واستفادته من النقد والشكلانيين الروس ، علاوة على اهتماماته الفكرية المتزايدة بالأشكال
والشخصيات والموضوعات الشرقية لما تنطوى عليه من وسائل التغريب التى تمثل حجر الزاوية
فى مسرحه الملحمى السياسى . وفى هذا السياق التاريخى يطرح الكاتب فكرة العلاقة الجدلية
بين المسرح الأرسطى والمسرح الملحمى البريختى ليؤكد على أن معظم النقاد المسرحيين متفقون
على وجود نقاط اتفاق واختلاف بين المسرحيين على الرغم من أن بعضهم ينفى أى لقاء بين
المسرحين ، غير أن الكاتب ينحاز الى رأى القائل بوجود عوامل مشتركة بين المسرحين المسرح
الدرامى الأرسطى ، والمسرح الملحمى البريختى ، ثم يعزز ذلك بالتعرض الى أوجه الاتفاق
والاختلاف بين المسرحين ، وهى فى هذا الجانب لا تضيف شيئا جديدا ، فموضوع المقارنة بين
طبيعة مسرح أرسطو ومسرح بريخت تناوله بشكل مباشر أو غير مباشر طائفة من النقاد الاجانب
والعرب أبرزهم ك . ر . فايلر فى دراسته « ارسطو وبرشت » ، وعبدالرحمن بدوى فى مقدمة
ترجمته لمسرحية بريخت « دائرة الطباشير القوقازية » ، وعبدالغفار مكاوى فى مقدمة ترجمته
لمسرحية « القاعدة والاستثناء » وأحمد عثمان فى « قناع البريختية » .

ويتمثل البعد الثانى فى هذه الدراسة ، فى اهتمام المسرحيين العرب بالمسرح البريختى ،
ويعود ذلك ، كما يؤكد الكاتب ، الى الظروف الصعبة التى كان يمر بها الوطن العربى فى
الستينات من هذا القرن ، كقضية المصير العربى ، والظروف الاقتصادية والسياسية ، والدعوة
الى الاشتراكية ، مما دفع الى الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى ، الذى يحث الجمهور على المشاركة
فى قضايا المصيرية ، واتخاذ المواقف بغية التغيير . غير أنه يرى من جانب آخر أن المسرح

البريختي . الذي يعتمد على كسر الإيهام ، ومشاركة المتلقى ليست جديدة على المشاهد العربي . فقد تجدها في المسامر الشعبي . وفي مسرح السيرك . وربما يكون ذلك صحيحا الى حد ما من ناحية الشكل . وقد أكد هذا المفهوم بريخت نفسه حيث يرى أن هناك قرابة بينه وبين المسرح الأسوي القديم فيما يتعلق

ببعض الشخصيات ، ولكن فكرة كسر الإيهام في مسرح بريخت ليست هدفا في حد ذاتها ولكنها وسيلة الى مخاطبة العقل . ودفعه الى ممارسة التفكير النقدي فيما يتعلق بالحياة والمجتمع ، الى جانب ما يطرحه هذا المسرح من قصايا أخلاقية وفلسفية وسياسية ، ذات منظور ماركسي ، وهي تختلف في طرحها عما ألفه المشاهد العربي في مسرح السامر أو مسرح السيرك . وهذا يؤكد ما نقله الكاتب عن تمارا كونيستفيا من أن المسرحيين العرب لم يفهموا من مسرح بريخت ، في أول الأمر من بين جميع الشخصيات ، الا الراوي الملحمي الذي يقطع الحدث ، ويستعرض أفكاره وأفعاله دون احساس أو تأثير .

ويشير الكاتب بعد ذلك الى عدد وافر من الكتاب المسرحيين العرب الذين تأثروا بالمسرح البريختي ووجدوا فيه متنفسا واسعا لأفكارهم ، ومعتقداتهم السياسية ، اما بالترجمة المباشرة لأعمال بريخت نفسه ، أو بالتأليف على نهج بريخت ذاته ، ثم يطرح الكاتب تساؤلا مهما عما اذا كان المسرح البريختي يصلح لنا في عالمنا العربي لنؤليه هذا الاهتمام ، رغم التباين الحضاري بيننا وبين مجتمع بريخت . لكن الكاتب لا يقدم اجابة مباشرة . وانما يعتمد الى تحليل ثلاثة نماذج مسرحية عربية تمثل الاتجاه البريختي — وهي البعد الثالث في الدراسة — تحدد من خلالها الاجابة عن التساؤل المطروح ، غير أن الكاتب لم يحدد لنا سلفا لماذا عمد الى اختيار هذه المسرحيات الثلاث بالذات للتحليل على الرغم من كثرة المسرحيات التي تحمل الاتجاه ذاته ؟ ولعل هذا الجانب التحليلي من الدراسة هو الأهم والأكثر اضاءة في الدراسة كلها . لكن يبقى هناك تساؤل آخر ، بعد انطفاء وهج الاتجاه البريختي ، واندحار المد الاشتراكي في وطننا العربي ، وهو : هل حقق هذا الاتجاه التغيير المطلوب في نمطية التفكير العربي ، أو دفعه الى احداث التغيير في طبيعة علاقته بالتاريخ والانسان والحياة ؟ وربما يتجاوز هذا التساؤل المحيط العربي الى المحيط الذي انبثقت منه البريختية ذاتها بعد سقوط سور برلين واتحاد المانيا ، وانهار الاتحاد السوفيتي ، وتفكك أوروبا الشرقية ؟ سؤال تترك اجابته لفطنة القارئ المثقف العربي .

وتواجهنا في هذا الملف أيضا دراسة د . عبد الكريم حسن " عبد القادر ربيعة والتشويه من الداخل " في ضوء العلاماتية البنيوية " ، وعلى الرغم من أن الدراسات البنيوية قد انحسر ظلها في الغرب منذ فترة ليست بالقصيرة واصبحت جزءا من تاريخ النقد الأدبي في الغرب ، غير أن أنصارها في الوطن العربي يتحمسون لها بعد موتها ويصرون على تطبيقاتها كما نادى بها أصحابها على الرغم من أنها تحتاج الى تعديلات كثيرة حتى يمكن لها أن تتلاءم مع بعض النصوص العربية ، ومهما يكن من أمر فاننا أمام محاولة لفهم اقصوصة عربية على ضوء الدلالة البنيوية بمفهوم غرياس . وتتطوى الأقصوصة موضع التحليل على مستويات من العمق يجعلها

حديرة بالدراسة والتحليل . وعلى الرغم من أن الكاتب يصرح ابتداء امكانات تحليل هذه القصة ، تحليلًا موضوعيًا ، أو نفسيًا ، أو ماركسيًا أو وجوديًا ، لما تنطوى عليه من اغراءات عميقة ، في هذا المجال ، فإنه يؤثر عليها جميعا فرضية غريباس التي يقدم شرحا لها في مطلع الدراسة .

وتبدو المفاهيم والعلاقات التي وضعها غريباس لتفسير الأقصوصة وتبناها الكاتب متيرة لما تقود اليه من ابداعات تطبيقية خصبة ، غير أنه يبدو أن ' التصويرية ' أو الاسكيمية - schema التي وصفها غريباس يعتورها نوع من القصور الذي يفقدها في بعض المواقف قدرتها على تمثيل بعض الجوانب المهمة في الأقصوصة ، ولذا نجد الكاتب حين يفوص في التفاصيل يفقد الاسكيمية " في بعض المواقف . ومن ثم يتكئ بصورة غير ماهرة على بعض الأساليب التحليلية التي استبعدها في المقدمة كالتحليل النفسي والتحليل الوجودي . ومهما يكن من أمر فإن هذه الدراسة تعد مساهمة طيبة في مجال النقد التطبيقي وتفسير النصوص .

ولتلقى في الدراسة الثالثة مع د . أحمد درويش في " مستويات شعر الغزل عند العقاد " حيث تحاول الدراسة أن تميظ اللتام عن حجاب قد يكون حجبًا ، عند من يؤمنون بحسوبة العقاد وجفاته وعداته للمرأة ، وهو أن العقاد واحد من كبار شعراء الغزل في الأدب العربي المعاصر نظرًا لغزارة شعر الغزل عنده في دواوينه الشعرية عبر مراحل حياته المختلفة ، وتدعم الدراسة هذا الافتراض من خلال جدول احصائي ، ورسم بياني ، يُبين الأول نسبة عدد القصائد الغزلية ، في تسعة دواوين للعقاد ، إلى بقية القصائد الأخرى ، مما يشير إلى اتساع مساحة القصيدة الغزلية في شعر العقاد ويكشف الثاني عن نسبة اتساع رقعة الشعر الغزلي بفترات العمر المختلفة ، حيث تتأكد بالتالي مقولة ، أن العقاد واحد من فحول شعراء الغزل المعاصرين ، هذا إذا أخذ بالاعتبار المقياس الكمي في إفراز هذه النتيجة ثم تخطو الدراسة خطوة أخرى نحو تعميق هذا الجانب من خلال البحث في مستويات شعر الغزل عند العقاد ، آخذة في الاعتبار ، أن الشاعر صاحب تصور نقدي في فن الشعر ، مما يعطى مجالًا خصبًا للمقارنة بين التصور النظري ، والممارسة الإبداعية ، ولذا تصح آراء العقاد النظرية في الدعوة إلى " الذاتية " في الشعر ، وموقفه من اللغة الشعرية والتعبير بالصورة ، وتصوره الفلسفي لمناحي الجمال في الطبيعة ، مطلقًا لقياس المستويات الفنية لشعره الغزلي ، حيث تشير النماذج التحليلية المختارة إلى وجود فوارق ومستويات في بناء القصيدة ، غير أن المستويات اللغوية أبرز ما تكون وضوحًا في هذه الدراسة . وتحترس الدراسة لنفسها ابتداءً من أن حجم المادة يمثل عائقًا يحول دون القيام باستقراء تام للظاهرة ، ولذا تكتفي بالاستقراء الناقص كقياس مقبول في الدراسات المعاصرة .

وربما يكون هذا مقبولًا في الدراسات الاستكشافية الأولية ، أو حين لا تتوافر للكاتب ، المادة المراد دراستها بشكل كاف ، أو حين تكون الممارسة الإبداعية ككل في طور التشكل المستمر ، لكن الأمر مع العقاد مختلف ، فانتاجه الشعري معروف ومتداول وتجربته الإبداعية انتهت بموته .

أما بحث الدكتور عبده بدوي «تجليات الأصالة في الشعر الحديث» فإنه ينطلق بنا إلى جذور الأصالة العربية في رحلة تاريخية نقدية تتناول أمورا عامة مثل موقف القدامى من الشعر الجاهلي والاحتجاج بالشعر وثنائية «القدماء» «الحداث» والموازنات بين الشعراء ، والسركات الأدبية ، وانطفاء بريق الشعر والأدب بعد سقوط دولة الخلافة في بغداد ، ثم انعطافه إلى العصر الحديث والتوقف عند ظهور مصطلحات «الحداث» «الأصالة» «الكلاسيكية الجديدة» ، ودعوة بعض المحدثين إلى الانفصال عن الماضي ، وهجومهم الشرس على التراث القديم واشهار افلاسه ، ودعوتهم إلى لغة مأسولة من برائن الاستعمال ، إلى آخر ما هو مطروح في الساحة الثقافية ، مما قد يتجاوز ما ذكره الدكتور عبده في هذا الشأن .

ولعل حب الدكتور عبده للتراث ، واحتماؤه به من طوفان الغشائية ، واللجاجة جعله يغوص في لجته باحثا عن اللائي التي حرص الشاعر العربي الحديث على التواصل معها فكانت ظواهر كثيرة ، معززة بنماذج شعرية متنوعة لعدد كبير من الشعراء المعاصرين ، لتؤكد أن في التراث جذورا لو أحسن تعهدا لنمت وآت أكلها . ولا يفهم من ذلك أن الدكتور عبده يعارض الحداث ، بل هو من أشد المتحمسين لها حسب ما نعرف من شعره ، غير انه باختصار يريد حداثا حقة ، لا صرعة فجأة ، حداثا تقف على أرض صلبة ، تنطلق منها إلى التجديد برحابة واقتدار .

يلاحظ في مطلع هذه الدراسة ، أن الدكتور عبده يطلق مصطلح «الحداث» في مواطن كثيرة على ما كان ينادي به المجددون للشعر في العصر العباسي ، وأحسب أن هذا المصطلح لم يعرفه القدامى ، ولم يستعملوه ، ولم يؤثر عن أحد من نقاد ذلك العصر أنه استخدمه في الحكم على الشعر الجديد ، أو حتى أشار إليه . غير أن ذلك لا يعني أن جذر الكلمة ، وبعض مشتقاتها ، لم يكن معروفا لهم .

تدل الشواهد الشعرية الكثيرة التي عزز بها الدكتور عبده رؤيته في «تجليات الأصالة» أنه اعتسف في دواوين الشعراء المعاصرين وانتزع منها ما يتعلق بالتراث ، غير أنه لم يتوقف عندها محلا أو موازنا بين الأصول والفروع ، ليقيم الحجة على تواصل الحديث بالقديم ، وانما ترك ذلك في كثير من المواقف لفطنة القارئ وذكائه .

وتواجهنا في هذا الملف أيضا دراسة الدكتور عزت القرني «فعل الابداع الفني عند نجيب محفوظ» حيث تدور الدراسة حول تلك الأحاديث التي انتزعها الروائي المبدع جمال الغيطاني من الروائي الكبير الأستاذ نجيب محفوظ ، وضمناها كتابه «نجيب محفوظ يتذكر» . وتظهر قيمة هذه الأحاديث في أنها تمثل سيرة فنية ذاتية لمسيرة أكبر روائي عربي معاصر ، ساهم في اغناء الثقافة العربية ، بابداعاته الروائية المتميزة ، وتجاوز نطاقه العربي إلى آفاق عالمية توسجت بحصوله على «جائزة نوبل للآداب» . ويظهر أن هذه السيرة قد حازت على اعجاب الأستاذ نجيب محفوظ ، واغنته عن كتابة سيرة ذاتية لمسيرته الفنية لذا نراه يقول في المقدمة التي كتبها بخطه لهذا الكتاب ، ونقلها صاحب هذه الدراسة في مقدمته : «هذا الكتاب أغنائي عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية ،

لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي، فضلا عن أن مؤلفه يُعَدُّ ركنا من سيرتي الذاتية».

ولا مرأى في أن عبارة نجيب محفوظ هذه تدل بصورة قاطعة على أن تلك الأحاديث التي سجلها له الأستاذ جمال الغيطاني تمثله أتم تمثيل. هذا الاعتراف الصريح أغرى فيلسوفا وناقدا متميزا في أن يتوقف عند هذه المسيرة متأملا ومحللا ودارسا، ويتوقف أكثر ما يتوقف عند موضوع الإبداع الفني، باعتباره، على حد قوله، واحدا من مسائل دراسة فلسفة الفن، ويعتبر الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة لما تنطوي عليه من عدة أمور أولها أنها تصدر عن فنان عظيم، دارس للفلسفة، كما يرويا فنان آخر له ابداعاته الروائية، وثانيهما أن نجيب محفوظ خص الكتاب بمقدمة بخط يده، وثالثهما أن هذه الأحاديث جاءت عفوية بشكل تلقائي، إذ لم يكن الهدف هو الحديث عن الإبداع. ومهما يكن من شيء فإن الدكتور عزت القرني يعيد قراءة النص، وفق اعتبارات فلسفية معينة، متخذا من أقوال نجيب محفوظ في الإبداع وسيلة تطبيقية لوضع تصور فلسفي لبعض أسس فن نجيب محفوظ، واضعا في الاعتبار أنه بازاء فنان واع، يملك زمام القدرة على التنظير، وصاحب حس ومعرفة فلسفية، لذلك فإن الدكتور القرني يأخذنا إلى عوالم رجة ودقيقة في عالم نجيب محفوظ بدءا من فلسفة الإبداع ذاتها، مروراً بمراحل التكوين والأسرة، والخبرة والسلوك والثقافة، والموقف من السياسة، والمرأة، والتعامل مع الزمان والمكان، ومصادر الانتاج الخاصة، وظروف الانتاج، والعملية الإبداعية، وانتهاءً بمرحلة ما بعد الانتاج. والحق أن تفسيرات الدكتور القرني، الفلسفية والسلوكية لهذه السيرة، كانت تلتقي أحيانا في خطوط متوازية، وفي بعض الأحيان في خطوط متداخلة مما كان له أبعد الأثر في اضاءة بعض المواقف الغامضة في السيرة.

أما مناقشة العدد فهي لصيقة بموضوع الملف، وتدور حول إعادة النظر في موضوع المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة، وعلى الرغم من أهمية الموضوع فإنه ليس من السهولة بمكان، نظرا لامتداد الرقعة الزمانية للقصة من جهة، وتنوع المناخات الثقافية العربية التي نمت فيها هذه القصة من جهة أخرى، يضاف إلى ذلك كله غياب المذكرات الشخصية لكتاب القصة، وافتقاد النقاد الجادين المتابعين لحركة النمو والتطور التي صاحبت هذا الفن في عدد من بلدان العرب شرقا وغربا. ويحاول الأستاذ عبد الله أبو هيف القاء ضوء على أعمال بعض الدارسين للمؤثرات الأجنبية في القصة العربية، ومناقشتها على ضوء المسار التاريخي للقصة، والتحولات التي طرأت على المجتمع العربي، واستجابة الكتاب لهذا التحول، والصراع بين التبعية، والتمسك بالتراث، واشكالية الواقع والتنظير، والشلائية الجدلية، الكاتب والناقد والقارئ... الخ والمناقشة ثرية في المعلومات على حساب التساؤلات، والاشكاليات التي قد يثيرها موضوع كهذا، تكون اجاباته غير حاسمة.

وأخيرا، بقيت كلمة وفاء وتقدير وتحية نرسيها إلى الرواد الذين أرسوا قواعد هذه المجلة، وعملوا كل ما في وسعهم طوال السنوات الماضية على اخراجها بصورة تليق بمجلة تحاطب

الفكر، وتعمل على اثراء جوانبه المختلفة، نذكر في هذا المجال رئيس تحريرها الأول فقيد الشعر والأدب الأستاذ أحمد العدواني، وخلفه الأستاذ حمد الرومي، كما نذكر بالفضل والعرفان مستشار تحريرها الأول الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد، وخلفه الأستاذ الدكتور أسامة الخولي، وأخيرا الدكتورة نورية الرومي .

د . عبدالله المهنا

(آفاق نقدية)

(الأبحاث)

مسرح برتولد بريخت

بين

النظرية الغربية والتطبيق العربي

د. أحمد العشري

ولد أوجين برتولد فريدرش بريشت في عام ١٨٩٨ في مدينة أوغسبورغ، وفي شبابه لقب نفسه برت بريشت، ثم استقر على لقب برتولد بريشت، وينطق اسمه الشائع في العربية برتولد بريخت، لقد أصاب بريخت شهرة واسعة، في حياته، وبعد مماته، جعلت منه أحد رجال المسرح الكبار في العالم، له دوره وموقفه من الانسان، كما أن للمسرح في رأيه دوراً هاماً، وأثراً خطيراً في إيقاظ حاسة النقد لدى المشاهد، وأن يضع أمامه عالماً موضوعياً واضحاً، وأن ينادي في النهاية بطريق مباشر إلى تغيير حياته، فهو في مسرحه الجديد «إنما يطبق برنامج الحركة التعبيرية التي لم تكن تهتم بالدراما ذاتها بقدر، اهتمامها بأن يكون أداة للعرض والبيان»^(١)، ويعرف العمل المسرحي، لا بشكله، بل بهدفه ودوره الاجتماعي، «إن بريخت ينتج الفن لجمهور هذا المكان بالذات وهذه اللحظة بالذات»^(٢) ومن هنا وجب على مسرحه كما سنرى فيما بعد، أن يعكس حاجاته الحقيقية والواقعية هذا الاهتمام، وهذا ما يميز بريخت ومسرحه، إذ يهتم «بالوضع الراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون «البناء العلوي الأيديولوجي»^(٣) لإعادة بناء طريقة حياة عصرنا.

والمسرح إذن لا بد أن يكون أداة هذا التغيير الجذري وسلاحه، ويرى في الممثل معلماً، وقد جلس جمهوره ليرى الحجج والشرح، ويتوقع منهم جميعاً أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيروا العالم والمجتمع وأنفسهم، لقد كان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة، والإنسان، فعندما رأى البؤس والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه، «لم يجد في متناوله يده إلا الفن لكي يدافع عنهم»^(٤) رابطاً بين الشر والمجتمع البرجوازي، مدركاً أن ذلك قابل للتغيير، لكن اعتدائه إلى الشيوعية لم يدفعه إلى تعاطف أصيل إلى الفقراء، لأن هذا التعاطف في الواقع إنما ينبع من كراهيته المتأصلة للطبقة البرجوازية التي نشأ منها»^(٥)، فهو كفنان وكاتب اشتراكي، يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة، لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في إنتاجه عن أي عمل أو قرار يتخذه «حزباً»^(٦)، أو شخصية تمثل هذه الطبقة العاملة، «إنه يرى في الطبقة العاملة القوة الحاسمة - لكنها ليست القوة الوحيدة - اللازمة لدحر الرأسمالية ولقيام مجتمع بلا طبقات»^(٧)، وبريخت الذي مازال يفحص العلاقة بين الرأسمالية والجريمة، يطبق الآن مفهومه الماركسي على جرائم التاريخ نفسه، وذلك من خلال مسرحه،

«وإذا كان رجل الأعمال يتمثل في رجل العصابات في أوبرا الثلاث بنات، فهو يتمثل في صانع الحرب، في مسرحية، الأم شعجاعة، وليست الملكية سرقة فحسب بل هي كذلك قتل واغتصاب.»^(١١) ويؤكد بريخت نفسه هذه المقولة، ويدين المجتمع الرأسمالي والاستغلال، ويصممه بأنه مجتمع قاتل، يقول بريخت:

إن الزيادة في الإنتاج تؤدي إلى زيادة في البؤس ولا يفيد من استغلال الطبيعة سوى عدد قليل وهم يفيدون لأنهم يستغلون البشر أيضا. . ومن ثم يصبح، ماكان يمكن أن يكون تقدما للكل، رقيا لأقلية. ويتحول جزء كبير متزايد من العملية الإنتاجية إلى خلق وسائل للتدمير من أجل الحروب الكبيرة. وخلال هذه الحروب تتطلع الأمهات إلى السماء في رعب من اختراعات (العلم) «القاتلة»^(١٢).

لقد أعطى صعود هتلر إلى السلطة، كتابات بريخت اتجاهها جديدا، ووفقا لوجهة النظر الماركسية، فانه قد، «وحد بين الفاشية والرأسمالية، ورأى في الطغيان النازي مجرد محاولة أخرى من البرجوازية لتبقى قبضتها على الطبقة العاملة»^(١٣)، وتحققت مخاوف بريخت، من الإرهاب النازي فقد أحرق كته في الحريق المشهور الذي ألقى فيه النازيون بمؤلفات أكثر من مائتي كاتب وشاعر ومفكر ألماني، والتهمتها النيران أمام الجماهير المتجمعة أمام مبنى دار الأوبرا في برلين، ولم يعمل بريخت في مهاجمة الرأسمالية التي تزيد استثماراتها من جراء الحروب، والتي دفع شباب ألمانيا ثمنها في حريين عالميتين لعيتين، ولقد كان المسرح السياسي عند كل من أوروين ويسكاتور وبرتولد بريخت، استجابة تلقائية من رجل المسرح لأحداث ما بعد الحرب الأولى، وبوجه خاص للأحداث التي مهدت للحرب الثانية (الفاشية الإيطالية، النازية الألمانية) «فقد تجاوز مسرح بريخت هذا الهدف إلى استشراف نتائج التناقضات الأساسية بين رأس المال والإنسان، بحيث يحتضن أحيانا قضية الاستعمار بالمعنى الواسع قديمه وحديثه»^(١٤)، ولما كانت السياسة والتجارة، وجهين لعملة واحدة، ولما كانت الحرب الاداة العنيفة المنفذة «لسيطرة المال»^(١٥) على مناحى الحياة الانسانية، وبما أن هذه السيطرة منقسمة على نفسها تبعا للتنافس بين الشركات الاحتكارية في البلد الواحد، وبين مثيلاتها في البلدان الأخرى ذوات النفوذ المالي الاحتكاري، فإن التنافس يصبح بؤرة الشر التي تنطلق منها شرارة الحرب، فتأتي على الأخضر واليابس، وتضيع القيم الإنسانية والأخلاقية، يقول بريخت:

إن الاضطهاد والاستغلال الفظيعين الذين يمارسهما الإنسان ضد الانسان، من المجازر في أيام الحرب ومختلف أشكال الإذلال في أيام السلم أصبحت بتعبير ما مؤلفين في العالم كله، فالاستغلال الذي يتعرض له الإنسان، يبدو لكثير من الناس، وكأنه أمر طبيعي كاستغلال الطبيعة

مثلا . إهم يعتبرون الإنسان ، وكأنه حقل أو مزرعة أبقار ،
كذلك تبدو الحروب الكبيرة بالسببة لعدد كبير من الناس
كاهزات الأرضية^(١٤)

إن بريخت كما ركسي ، يرفض فكرة الحرب التي يشعلها أصحاب رؤوس الأموال ، ويروح
صحتها الإنسان ، المسلوب الارادة أيام السلم وأيام الحرب ، وعليه فهو مقتنع ، « بأن المجتمع
قائم على المصلحة الذاتية العقلية ، ويؤمن بأن استخدام العقل بطريقة أقل أنانية »^(١٥) ، سيجعل
الإنسان أفضل مما هو ، والعالم خيرا مما هو عليه ، ولذلك فإن كتابات بريشت النظرية ، تتفائل
بمستقبل الإنسان في ظل الشيوعية ، لكنه كثيرا « ما يتخذ موقفا قويا ضد التجميل والملاطفة ،
وضد التفاؤل السهل ، فالسفينة التي تغرق في رواية الثلاثة بنات اسمها التفاؤل »^(١٦) ، فهو
لا يخاطب الشعور ، بل « يخاطب العقل »^(١٧) لأن من واجبه أن يعلم هذا العقل ، ويدفعه إلى
الحركة والتغيير بدلا من أن يثير الشعور . فلقد بدأ المسرح يعلم ، على حد قول بريخت إذ يرى :

إن البترول والتضخم والحرب والمنازعات الاجتماعية
والأسره والدين ، والقمح وصناعة اللحوم المحفوظة ،
أصبحت كلها موضوعات للتصوير المسرحي ، ويقوم
الكورس باطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها ،
وتعرض الأفلام السينمائية أحداثا من كافة أنحاء العالم ،
وتقدم اللافتات بيانات إحصائية ومع بروز الخلفية إلى
المقدمة أصبحت تصرفات الشخصية عرضة للنقد .
والتصرفات الخاطئة والصحيحة تعرض معا . وقدم المسرح
أناسا يعرفون ماذا يفعلون ، وأناسا لا يعرفون ماذا يفعلون .
وأصبح المسرح موضع اهتمام الفلاسفة - ذلك من الفلاسفة
الذين لا يرغبون في تفسير العالم فحسب ، بل يرغبون في
تغييره - لهذا السبب أخذ المسرح يفلسف ، لهذا السبب
أخذ يعلم .^(١٨)

وفي الشكل المسرحي الجديد ، يدخل بريخت ، مرحلة البحث عن بناء تعليمي يستند إلى
فلسفة أخلاقية جديدة ، مستوحاة من " الفكر السياسي الماركسي " ^(١٩) ، لا دفاعا عن
الأخلاقيات ، بل دفاعا عن المظلومين " وهذان أمران مختلفان تماما لأن الاعتبار الأخلاقي
كثيرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم ، ويرى مثل هؤلاء الأخلاق أن الناس
موجودون من أجل الأخلاق ، وليست الأخلاق هي التي توجد من أجل الناس " ^(٢٠)

وفي هذه المرحلة يبحث بريخت عن صياغة فكرية فنية (أدبية مسرحية) للمسرح
التعليمي ، " ليقدم أصول الفكر الجديد في بناء مسرحي ، حيث تأخذ الصياغة شكل
المناقشات ، تربطها بعض الأغاني الشعبية " ^(٢١) ، لأن بريشت عندما يعالج قصة ما ، فإنه

يقدمها ، بشكل يثير في المتلقى أسئلة عما يحدث في مجتمعة ، في علاقاته السياسية والاقتصادية والطبقية ، وكيف أنه كمشاهد ، قد وصل إلى حالة من عدم القدرة على الفعل ، أو حالة يكون فيها مرغما على فعل شيء ضد رغبته ، ونظريا يأمل بريشت أنه ، عند هذا الحد الذي يسأل فيه المتفرج هذه الاسئلة يكون قد قرر بعد مغادرته المسرح أن يمارس تفكيره النقدي في حياته اليومية ، ويكون من شأن هذا التفكير أن تضعه في موقف يمكنه من القيام بعمل سياسي في محاولة منه للتغلب على شروخ هذا المجتمع والعمل على " تغييره " (٢٣) نحو الأفضل وهذا هو دور المسرح السياسي ، كما يرى بريخت ، " لأن الفن اذا كان فنا غير سياسي ، فيعنى أنه لابد أن يتحالف مع الطبقة الحاكمة " (٢٤).

ولابد للمسرح أن يعمل على تغيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجماهير العاملة ، ويمكن للعالم المعاصر ، أن ينعكس في المسرح ، ولكن فقط عندما يفهم هذا العالم كعنصر قابل للتغيير " (٢٥) ، بشرط أن يكون " التغيير في تركيب المجتمع لصالح الطبقات المحرومة " (٢٦) ، والتي ترفض أن توضع في قالب أو نموذج ، لان التقبول يمنع التطور ويحدث الاغتراب ، والذي يعتبر السمة المميزة للمجتمع الرأسمالي وترى منى أبوسنة أنه :

من الجدير بالملاحظة أن تناول بريشت لمفهوم الاغتراب ، واستخدامه لهذا اللفظ عند تحليل الظواهر الاجتماعية - السياسية ، هو بدون شك نتيجة تأثره بهاركس . إن اختيار بريشت لمقولة الاغتراب ، واستخدامه لها كتكتيك مسرحي ، يرجع إلى تصوره ، أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية وللمجتمع في القرن العشرين (٢٦).

فالمواطن في المجتمع الرأسمالي في القرن العشرين ، لا يحدد مسار انتاجه ، بل إنه مغترب عما ينتجه ، ويتحول إلى ترس في تكنولوجيا العصر ، لأنه مفصول عما ينتجه ، لصالح صاحب العمل الرأسمالي ، وفي حالة تحكم السلعة ، يتحكم الانتاج في المجتمع ، وتصبح الأشياء أقوى من الانسان ، لأنها تسيطر عليه بدلا من أن يسيطر هو عليها " ففي ظل هذا الأسلوب من الانتاج يتحول انتاج الانسان الى قوة معادية تسحق كيانه بدلا من أن تؤكده " (٢٧) ولذلك عمل النظام الرأسمالي من أجل ذلك علياغتراب الانسان عن منتجاته وعن نشاطه ، الذي من خلاله ينتج هذه المنتجات ، أي عن البيئة المحيطة به وعن باقي البشر.

ولم يكن هذا هو فقط هو " دور مسرح بريخت السياسي " (٢٨) ، بل عمل تحرير التاريخ من الاغتراب ، معنى ذلك أن فصل الإنسان عن التاريخ يحدث اغترابا تاريخيا ولكن لا يشعر

الإنسان بالاعتراب تجاه تاريخه، فإنه ملزم "بتحرير التاريخ من الاعتراب بمعنى إحداث تغيير في مجرى التاريخ، وهذا يتم، بأن يدخل الإنسان في تحديد مسار التاريخ، يتحرك به، ومعه وفيه" (٢٩)، فثمة معرفة تاريخية، يقدمها، بريخت لمشاهديه من خلال مسرحه السياسى، خصوصا في مرحلة مسرحياته التعليمية، تتمثل في اغتراب الإنسان في ظل النظام الرأسمالى، وهذه المعرفة التى يؤكد عليها بريخت، تتضمن فكرة تغيير هذه الحالة من الاعتراب عن طريق تنمية الوعى لدى المشاهد، بالمشكلة المطروحة أمامه، وحثه على أن يفكر فيها ويتخذ موقفا "عقليا" (٣٠) للفعل، بعد أن يكون المشاهد قد أدرك، عن طريق العرض المسرحى التعليمى، نتائج أسلوب الانتاج فى المجتمع الرأسمالى، وفي العلاقات الاجتماعية فى ظل هذا النظام، ولكن كيف عالج، بريخت التاريخ؟ . . . تقول منى أبوسنة:

إن معالجة برشت للتاريخ مستمدة من (المادية التاريخية) (٣١) التى تحدد قوانين التطور للمجتمع، بمعنى أن التاريخ من صنع الانسان وأن التاريخ هو تطور الوعى من الاعتراب إلى تحرر الإنسان من الاعتراب عن طريق نشاط الإنسان من التاريخ هنا اذن لا يعتر مجرد تراكم أحداث أو افعال رجال عظماء أو مجرد فترات متلاحقة على شكل مد وحزر، أو أنماط متكرره أو من صنع قوى غيبية. أن التاريخ، بما أنه أحد منتجات الإنسان هو بالضرورة وفي الواقع الحاضر، مغترب نتيجة ظروف الانتاج فى ظل الملكية الخاصة وتقسيم العمل. أن رؤية برشت للتاريخ تتفق تماما مع المادية التاريخية، وتستخدم مشكلة الاعتراب كنقطة انطلاق لدرجة أنه يضع فكرة الاعتراب كتكنيك Verfremdung والتاريخية Historierung كأحد الوسائل الأساسية فى مسرحه الملحمى، فى مستوى واحد. إن معالجة السلوك الإنسانى والعلاقات الإنسانية من زاوية المؤرخ بمعنى، تأريخ الدراما أو وضعها فى مستوى التاريخ، هو أحد الوسائل التى يتبعها برشت فى مسرحه، لكى يلغى الفجوة التى أحدثت الاعتراب بين النشاطين، منذ أرسطو باعتباره التاريخ على النقيض المباشر من الأدب (٣٢).

ومسرحيات بريخت التعليمية، تعلمنا كيف أن الإنسان يكون مسئولاً عن تاريخ حياته، وأنه قادر على العمل من أجل تغيير هذا التاريخ، ولا بد أن يعيد حساباته في كل شيء في واقعه ومجتمع، وبذلك يتمكن، من السيطرة على قدرة، " وإن كان القدر عند بريخت في معظم أعماله قدراً اقتصادياً " (٣٣)، تحدده " الإرادة الواعية " (٣٤) حتى يستطيع تغيير العالم، بغد أن يفهم قوانينه وتناقضاته، ليس كفرد بل كمجموع، عليهم أن يعملوا متكاتفين بإصرار ومشاركة ووعي، " وتحافظ مسرحيات بريخت دائماً على نغمة من التعقل السار، الحذر المرح، ولا يلج بريخت بوعظه إلا نادراً " (٣٥)، فيتخذ موقفاً محدداً ويدعو المشاهد أن يشاركه وجهة نظره بشكل غير مفروض على الملتقى، بواسطة تمثيل المشاهد عن طريق الوعي لأسباب اغترابه، بممارسة تفكيره النقدي في الواقع ومن ثم يعمل على تغييره، ويحقق حاله من عدم الاغتراب، من خلال الوعي بالاغتراب، ومن خلال الوعي بالظروف المحيطة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً والسعى إلى تغييرها.

إن مسرح بريخت من الممكن أن يتجاوز الواقع كما ورد في عبارة ماركس حيث يرى " إن الفلاسفة كانوا منشغلين بتأويل العالم مع أن المطلوب هو تغييره " (٣٦) ولقد عمل بريخت من خلال مسرحه السياسي التعليمي على محاولة فضح الواقع، والعمل على تغييره، وعدم اغترابه. ويكون من الأفضل ألا ننسى أبداً أن الملحمية والتغريب، يمثلان بحثاً عن موقف نشيط للمستمتعين بالعرض المسرحي، وليس رفضاً سطحياً للوهم الخادع للمسرح الأرسطي، وألا يسقط في بحر الوعظ والإرشاد المباشر، الذي يحول المشاهد إلى كائن سلبي، بل أكثر سلبية، من مشاهد المسرح ذي الاتجاه الأرسطي والمطلوب إدانته عند بريخت. لكن ما تعريف مصطلح ملحمة، وأصله التاريخي ومفهومه؟ يرى الدكتور إبراهيم حمادة أن بريخت:

قد استعار هذا المصطلح من غيره، لكي يعارض به المسرح التقليدي القائم على قواعد غالباً أرسطية المصدر ولقد استعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامي لتدلل على اللقطات القصصية المسرحية ذات الترابط الضعيف والتي تميل إلى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعي العريض بدلاً من مشكلات الأفراد. ومن ملامح الدراما الملحمية أنها تخاطب في المتفرج المقلوبة، لا العاطفية ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار حكم، كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، بل تعتمد على الرد واللقطات اللامتناهية ومطابقة المتفرج بالتيقظ ومواجهة القضية التي تدنو بها (الشخص) على أخشعة (٣٧)

ولكن الدكتور حماده، لم يجد تاريخياً إطلاق هذا المصطلح، دراما ملحمة، بينما يرى الدكتور أحمد عثمان أن " أول مسرحيته تحمل مصطلح، دراما ملحمة واتخذت " عنواناً جانبياً " (٣٨) لها، هي مسرحية الفونس باكية الإعلام، والتي عرضت عام ١٩٢٤ بمسرح سنترال برلين، فهي إذن أول مسرحية ملحمة ماركسية في التاريخ، وهي تعالج محاكمة المتمردين في شيكاغو في عام ١٩٨٩ " (٣٩).

ولقد درج الدارسون على تسمية المسرح البريختي بالمسرح الملحمي، والملحمة في أصلها شعر درامي مفرط الطول يروى الأحداث ولا يمثلها وعمله يقتصر على الرواية، وحكاية الحوادث وسرد ماجرى لأبطالها من أحداث ومواقع ونوازل بعيدا عن هذه الحوادث والشخصيات " والملحمة هي الواقعة العظيمة في الفتنة " (٤٠) والمسرح الملحمي ليس جديداً كل الجدة كما يقرر بريخت نفسه حيث يقول :

إن المسرح الملحمي ليس جديداً من ناحية الشكل ، فهناك قرابة بينه وبين المسرح الأسوي القديم فيما يختص بمرضه للشخصيات، وباهتماماته الفنية . كما أن مسرحيات (الغموض) في القرون الوسطى كان لها ميول تعليمية، كذلك للمسرح الإسباني الكلاسيكي والمسرح المسيحي، وقد كانت هذه الأشكال المسرحية تلائم ميولا خاصة في ذلك الوقت، تلك التي انتهت بانتهائه (٤١).

والمسرح الملحمي السياسي عند بريخت له دور فعال في إيقاظ وعي المشاهد وحكمه النقدي، ويثير فيه الإحساس بالغربة والدهشة لما يراه " (٤٢)، ويثير فيه إرادته التغيير الثوري للقيم والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيش فيها، ويرأها أمامه في العرض المسرحي الملحمي السياسي فيمنع اغترابه ويتخذ منها موقفاً .

ومن بين التجديدات (الشكلية) (٤٣) في المسرح الملحمي، إمكانية أن يطرح الكاتب المسرحي بآرائه الخاصة في الأوضاع التي يرغب أن يثيرها، كالوضع السياسي مثلاً أو الوضع الاجتماعي أو الاقتصادي أو قضية الحرب والسلام إلى غير ذلك من القضايا التي تهم المتلقي، تماماً مثلما يستخدم الروائي طريقة السرد، " ليشكل استجابات القارئ، للفعل وللشخصية، وبريخت ينتهز هذه الفرصة إلى أقصى حد مستخدماً وسائل الرد للتأثير في عقل المتفرج " (٤٤)، وتنويره مهما كان مستوى ثقافته أو تعليمه، فالمفروض أن العرض المسرحي الملحمي السياسي " (٤٥) يخاطب السواد الأعظم من جماهيره بقصد استفزازهم نحو تغيير العالم، " إن هذا المسرح يتطلب، بالإضافة إلى مستوى تكني معين، حركة اجتماعية قوية لها مصلحة في مناقشة القضايا الحيوية مناقشة حرة وحلها حلاً أفضل . حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضد جميع الاتجاهات المعاكسة " (٤٦)، والمسرح الملحمي قادر على تزويدنا بالخلفية الاجتماعية عن

طريق التعليق على الحدث ، ويمكن للمشاهد نوعيه العقل النقدي أن يرى التناقضات ويسعى لتغييرها .

لقد هاجم الكثيرون من التقاد المسرح الملحمي موجهين إليه تهمة أنه مسرح أخلاقي الى درجة كبيرة ، لكن بريخت يدفع التهمة عن مسرحه " فالعبارات الأخلاقية لا تحتل غير مكانة ثانوية في المسرح الملحمي ، فليست عاية هذا المسرح تقديم أخلاقيات بقدر ما هو يهدف إلى الدراسة " (٤٧)

ومؤلف المسرح الملحمي يهتم اهتماما واسعا بالحكاية " فكل شيء يتوقف على (الحدوته) القصة ، فهي قلب العرض المسرحي " (٤٨) ؛ ويتعين على المؤلف المسرحي الملحمي ، أن يساهم في التمثيل " عن طريق إعداد وصف يقوم بأدائه الكورس والرواة ، وبإعداد الأغاني وما يقوله الممثلون " (٤٩) وأن يحدث تسلسلا في أجزاء القصة ، " كما يجب أن يوضح كل جزء من القصة الجزء الآخر ، وذلك بإعطاء كل منها تركيبا خاصا كمرحبة داخل المسرحية ، وأفضل وسيلة لتحقيق هذه الغاية هي الاتفاق على استخدام عناوين ، ويجب أن تتضمن العناوين الموقف الاجتماعي " (٥٠) ، وعلى هذا يعتمد المسرح الملحمي في الأساس على تسلسل الأحداث ، أو حوادث مروية بدون تقيد مصطنع بالزمان أو المكان ، " كما يجب ألا تتعاقب المواقف دون تمييز ، بل يجب أن تترك لنا فرصة للإدلاء بأحكامنا " (٥١) وذلك عن طريق المقارنة بين الأحداث في الماضي والحاضر وما يحدث على خشبة المسرح والواقع الحياتي الخارجي ، ومتابعة الراوي ، الذي يقوم مقام المنلوج ، فهو يعبر بالكلام عن صراعات الشخصيات الداخلية في لحظات اتخاذ القرارات (٥٢) وله تأثيرات مكانية منظورة ، والراوي ليس وسيطا فقط بل إن له موقفا من الأحداث ، وهو يعلق عليها ، " فبالرغم من وقوفه خارج الأحداث إلا أنه ملتزم ومتجاوب معها داخليا " (٥٣) فالراوي يروي علينا الأحداث بينما الشخصية تؤدي دورها صامتة ، " ففي دائرة الطباشير نرى جروشاً وهي تنجذب بدافع الطيبة لثلقط الطفل الذي هربت أمه وتركته ، تحت رحمة الثوار وجروشاً تؤدي هذا أداء صامتا بينما المعنى يغنى في ضمير الغائب ، الزمن الماضي " (٥٤)

فالرأي بمشابة الوسيط والمكون لنوع من البعدين الجمهور والمسرح في ذات الوقت لتوسيع حدود المسافة الجمالية ، والقضاء على أي فرصة للاندماج .

وربما يكون من الخطأ استخدام لفظة (البطل) بالنسبة لمسرح بريخت ، ذلك لأن فكرة البطل ، غير موجودة عند بريخت ، إنما الموجود هو شخصيات أو نماذج من الحياة ، لأن معنى وجود بطل في مسرح بريخت ، هو أن يوجد تناقض مع الجماهير ، معناه أن الفرد أو الشخصية قد انسلخت عن المجتمع واغتربت ، وبذلك لا تستطيع أن تحقق ذاتها إلا من خلال الجماهير أو من خلال المجتمع ، وكى تزيل الشخصية تناقضها يكون وجودها في مجتمع لا يفرز أبطالاً ، وعليه فإن بريخت لم يجعل الناس أصغر مما هم ، ولم يضخم الشخصيات المسرحية بل وضعها على مبعدة " (٥٥) ، وإن الظروف الخارجية دائمة التغيير فإن توازن الشخصية الداخلي يتعدل

بالتالي، وعليه يمكن القول «إن الإنسان في حالة تغيير مستمرة في مسرح بريخت»^(٥٦) ولأن علاقات الإنتاج في تغير مستمر، فإن الإنسان «كعملية تاريخية»^(٥٧) يكون في حاجة لإعادة تحديد وضعه ليتكيف مع الظروف.

يقول بريخت:

ليس على الإنسان أن يبقى كما هو الآن، كما لا يجب أن
ننظر إليه كما هو عليه الآن، بل كما يمكن أن يصير إليه
أيضا، ولا يجب أن تبدأ بالإنسان بل عليه، ومع ذلك فإن
هذا لا يعني أن أضع نفسي مكانه، بل أن أضع نفسي في
مواجهته حتى يمكن أن يمثلنا جميعا. ولهذا يجب على
المسرح أن يجعل ما يقدمه يبدو غريبا^(٥٨).

لقد تحول الإنسان في مسرح بريخت الملحمي إلى مجموعة من العلاقات الاجتماعية، فهو لا يهتم إلا من حيث علاقته بالمجتمع كمجموعة مترابطة فإذا كان الإنسان قد تحول، «وهو في حالة تحول وتغير مستمرين»^(٥٩)، فإن ذكر البطولة التراجيدية لا وجود له على الإطلاق في مسرح بريخت الملحمي، ويرى جورج لوكاتش أن «شخصيات بريخت كانت في يوم ما بوقا لوجهات النظر السياسية وأصبحت الآن متعددة الأبعاد فهي كائنات بشرية حية تصارع الضمير والعالم المحيط بها»^(٦٠)، فقد أحالت تعليمية بريخت السياسية أن تقدم كلاما على السنة البشر، «ولا يصور هؤلاء البشر أنفسهم»^(٦١) لأنه حاول أن يفرض منهجا ثقافيا على المتفرج فتحولت شخصياته إلى مجرد أبواق لصوت المؤلف وأفكاره السياسية ومع ذلك لم يحاول بريخت، رسم صورة «لبطل إيجابي في مسرحه»^(٦٢) إنما جنع لعرض عدد كبير، من العاهرات، والمحتالين ورجال العصابات، والملاك والنازيين، والجميع ضحية مجتمع قاس، ورغم ذلك فإن شخصيات مسرحيات بريخت طيبة وراادية ومسرحه مسرح تتصارع فيه الطبقات وتزول في آن واحد، ويتساوى فيه أمام الكارثة بؤس البؤساء والغالية العظمى من الملوك القدامى، «ورغم أن شخصيات مسرحية عادية إلا أنها متميزة روحيا»^(٦٣)، وليست أعمال بريخت كلها ملحمية، ولنضرب نماذج بأهم الأعمال الملحمية مثل أوبرا القروش الثلاثة، والمرأة الطيبة من ستشوان، ودائرة الطباشير القوقازية، والاستثناء والقاعدة، والأم شجاعة، وحياة جاليليو، وفي هذه الأعمال تتبلور ملامح المسرح الملحمي عند بريخت، ويمكن القول إن ثمة عناصر مشتركة بين المسرح والملحمة، ولكن مما لا شك فيه أيضا أن لكل منهما خصائصه التي ينفرد بها الآخر، «حتى إن تعبير المسرح الملحمي لا يخلو في ذاته من شيء من التناقض»^(٦٤).

لكن الشاعر الملحمي، كالشاعر الدرامي، لا يتدخل بنفسه بل يترك شخصه يتحدث وحدها وفق ظروفها وعلاقتها مع غيرها من الشخصيات، ولا تحول العمل الفني إلى عمل مسطح يغلب عليه جميعه صوت المؤلف، «فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاييا»^(٦٥).

ويبدو غريبا ونحن نتحدث عن المسرح الملحمي أن نستشهد بأرسطو صاحب التنظير الدرامي الأول، ولكن الحقيقة أن كتابة المسرح كفن مرثي يتطلب أن يتعد الكاتب ويترك شخصه وحدها تتحاور وتتصارع حتى لو طرح وجهه نظره التي يدعو لها الكاتب، لا يستنى في ذلك المسرح الملحمي أو الأرسطي.

ولكن للمقارنة بين الحدث في المسرح الملحمي والحدث الأرسطي، نجد أن الفارق الأساسي بينهما يتمثل في أن المسرح الملحمي يروي الأحداث التي جرت في الزمن الماضي، أما المسرح الدرامي فيشخص لنا هذه الأحداث باعتبارها حاضرة حضورا تاما في اللحظة التي نراها حتى لو كان يتحدث عن الماضي.

أما عن الفرق بين المسرحين في البناء، فيتمثل في طريقة تقديم كل منهما للجمهور في رأي بريخت حيث يقول:

إن الفارق الأساسي بينهما فارق في البناء، وقد عالجت قوانينهما في فرعير مختلفين من فروع الاستايطقا وهذا الفارق في البناء إنما يصدر عن الاختلاف في طريقة تقديم العمل إلى الجمهور - من فوق خشبة المسرح أو عن طريق الكتاب - أما فيما عدا ذلك، فإن العنصر الدرامي يمكن أن يوجد أيضا في الأعمال الملحمية، والعنصر الملحمي يمكن أن يوجد في الأعمال الدرامية^(٦٦).

معنى هذا أن ثمة عناصر مشتركة بين الدرامي والملحمي، كما طرحنا سابقا، ولكن أيضا ثمة عناصر اختلاف تتمثل في أن «الدراما الأرسطوية، محصلة ذات، بينما الدراما الملحمية (محصلة مجتمع)»^(٦٧).

لكن هذا الرأي لا يؤخذ على عواهنه، فالدراما اليونانية كانت أيضا تعد (محصلة مجتمع) على اعتبار أن البطل التراجيدي كان ممثلا للمجتمع الأثيني تتوافر فيه بعض الصفات الخاصة ليستثنى له مصارعة الألفة، بالإضافة إلى أن المسرح اليوناني ليس إيهاميا بدرجة كافية لأنه لا يتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية، قد يعرفها المشاهد مسبقا، وعليه فهو مسرح يتمتع بمرونة كبيرة. بالإضافة إلى «أن الاندماج في المسرح الأرسطي مع البطل التراجيدي يقود إلى شفقة قد تكون سلبية»^(٦٨)، لكن بريشت يريد أن يضع المتفرج من خلال مجرى كل الحكاية في مجال السيطرة على الواقع المعروض، ومحاولة تصحيحه، ومنع اغترابه بدلا من وضعه في حالة تطهير.

ويتفق بريخت مع أرسطو في مفهومه للحكاية، إذ أن أجزاء الحكاية يجب أن تكون مرتبطة بعضها ببعض وضرورية، والآنسان يشترطان حتمية تتابع في توليف الأحداث. ولقد اتفق الاثنان تماما حيث أن أرسطو يعتبر أن «الحكاية هي روح المأساة»^(٦٩) «بريشت يعتبر أن الحكاية هي أهم شيء في مسرحه»^(٧٠) كما يقر بذلك تلميذه، مانفرد مكفرت.

ولكن رغم أن معظم النقاد قد أقر أن ثمة نقاط اتفاق بين بريخت وأرسطو، وطعنا نقاط اختلاف كثيرة، إلا أن الدكتور عبدالغفار مكاوي يرفض تماما أي لقاء أو اتفاق بين أرسطو وبريخت حيث «إد مسرحه الملحمي شيء جديد من أساسه لا يمكن أن يقاس بالمشرح التقليدي أو يقارن به»^(٧١) على الرغم من أن العديد من النقاد أقر بأن الملحمية قديمة، وجذورها ممتدة لدرجة أننا من الممكن أن نكشف بعض الجوانب الملحمية في المسرح اليوناني ذاته، والغريب أن الدكتور مكاوي نفسه يعود في نفس المقال، ويقرر أن ثمة عوامل مشتركة بين الدراما الأرسطية والمسرح الملحمي يقول:

وقد تشترك الملحمة والدراما بنسب متفاوتة في الدوافع التي تعمل على إبطاء الحدث، فتوقف سيره أو تطيل طريقه أو التي ترجع بالسامع أو المشاهد إلى أحداث أخرى جرت قبل زمن الملحمة أو الدراما أو التي تسبقه فتسبب بها سيحدث بعد انتهائهما ولكنها على كل حال يتميزان تميزا واضحا في أن أحدهما يدور بكلية في الماضي، وأن الآخر يكاد أن يكون حاضرا كله

.....
والشاعر المحلمي، والشاعر المسرحي يحضعان معا لقوانين وقواعد فنية عامة، أهمها قانون الوحدة وقانون التطور. .
وهما كذلك قد يعالجان نفس الموضوع وقد تحركهما إليه نفس الدوافع^(٧٢).

وأظن أن الباحث ليس في حاجة إلى تعليق، أو تعقيب ليؤكد كما أكد دارسو الدراما من قبله، على أن ثمة عوامل مشتركة بين المسرحين الأرسطي والملحمي.
إن بريخت لم يدخل في تناقض مباشر مع أرسطو، بل دخل في تناقض مع «الرأسمالية»^(٧٣)، لأن المضمون كما هو معروف يفرض شكله، وبما أن مسرح بريخت مسرح سياسي، فإنه بالضرورة سيفرض شكلا مغايرا للمسرح البورجوازي، كما أن مسرح بريخت كما يؤكد ليس ضده أرسطو، بل «لا أرسطي»^(٧٤)، بمعنى أن الفروق التي يوضحها بين مسرحه الملحمي ومسرح أرسطو الدرامي، تمثل تغييرا في مستوى الأهمية والتركيز على أشياء دون أخرى، لدرجة إن بريخت كان يطلق في بداية تكوين النظرية الملحمية، على مسرحه الجديد «المسرح اللاأرسطي»^(٧٥)، ويؤكد بريخت نفسه أن المسرح لا بد وأن يحمل في طياته جانب «المتعة»^(٧٦) حتى لو كان مسرحا سياسيا ملحميا، يقول بريخت:

ما زال هناك تعليم مشوق ومبهج وكفاحي ولو لم يوجد مثل هذا النوع من التعليم المسلي، لاستحال أن يقوم

المسرح بدور المعلم، وأن المسرح يظل مسرحاً، كذلك المسرح التعليمي، وطالما هو مسرح جيد، فهو مسل^(٧٧).

معنى هذا أن بريخت، في أعماله المسرحية، وكذلك في كتاباته النظرية - أدرك أن أعماله تبعث المتعة، «وأن المتعة لا تتعارض مع الفن»^(٧٨)، وإذا كان المسرح اللاملمحي، يبعث أيضاً على المتعة، فإنه يتفق مع بريخت ومسرحه الملمحي السياسي في أن كليهما يبعث على المتعة. وأن كان بريخت في مسرحه يهتم بالتعليم أكثر، لحرصه على طرح القضايا ومناقشتها، واتخاذ موقف تجاهها. ومن ثم وجه هجومه بصفة خاصة ضد المفهوم الذي يجعل من المسرح، مكاناً يتخلص فيه الجمهور من انفعالاته التي قد تدفعه - لولا ذلك - إلى المطالبة بتغيير نظام العالم، فنحن في العصر الحديث «لسنا في حاجة لأن نشارك الملوك والأمراء نهاياتهم المأساوية»^(٧٩)، فنحن في عصر الإنسان الصغير، بأحزانه وصراعه ضد مجتمعه وظروفه السياسية وقدره الاقتصادي، لقد رأينا «أن المجتمعات المتمردة يمكن أن تجد بعض رموزها في طبقات اجتماعية أخرى»^(٨٠) وهذا ما لجأ إليه بريخت في مسرحه السياسي.

وبعد أن طرحنا عناصر الاتفاق ودللنا عليها، بين بريخت في مسرحه الملمحي التعليمي، وبين أرسطو في مسرحه الدرامي، نرى أنه من الواجب طرح فقط الخلاف بين المسرحين (والجدول الآتي) - (١١١) الشهيرة والذي كرر كثيراً - يوضح ذلك:

المسرح الملمحي (البريختي)	المسرح الدرامي (الأرسطي)
١ - يروي الأحداث	١ - يجرى الأحداث
٢ - يجعل المتفرج مجرد مشاهد	٢ - يشترك المتفرج في الحدث المسرحي
٣ - يوقف فاعليته	٣ - يستهلك فاعلية المشاهد وإرادته
٤ - يحمله على اتخاذ موقف	٤ - يثير في نفس المشاهد مشاعر وعواطف
٥ - صورته للعالم	٥ - تجربة حية، أي ينقل للمشاهد تجارب وخبرات
٦ - المتفرج يوضع في مواجهه شيء ما	٦ - المتفرج يجذب إلى شيء ما
٧ - يحبه عقليه	٧ - يوحى للمتفرج بأمثلة
٨ - يدفع بالمشاعر	٨ - يحافظ على المشاعر
٩ - المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها	٩ - المتفرج يعيش في قلب الأحداث ويعانى مع الشخصيات
١٠ - الإنسان قابل للتغيير، ويبدو أن يغير الأشياء	١٠ - الإنسان غير قابل للتغيير
١١ - التوتر مرتبط بمجرى الأحداث	١١ - التوتر مرتبط بالنتيجة
١٢ - الإنسان موضوع بحث	١٢ - يفترض أن الإنسان كائن معروف مقدما

المسرح الدرامي (الأرسطى)	المسرح الملحمى (البريختى)
١٣ - كل مشهد يرتبط بالآخر	كل مشهد قائم بذاته
١٤ - نمو	تركيب (مونتاج)
١٥ - الأحداث تتقدم في خط مستقيم	الأحداث تجري في خطوط منحنية
١٦ - حتمية التطور	قفزات مفاجئة
١٧ - الإنسان شيء ثابت	الإنسان عملية تحول
١٨ - التفكير يحدد الوجود	الوجود الاجتماعي يحدد الوجود
١٩ - يعتمد على الشعور	يعتمد على العقل

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق، أن نتيجة العرض المسرحى يحدث التطهير، ويبقى الاغتراب، إما نتيجة العرض الملحمى السياسى فإنه يدفع المشاهد إلى اتخاذ موقف، ويمنع الاغتراب.

ومما هو جدير بالذكر، أن الحديث عن بريخت وتحليله تحليلاً أدبياً نقدياً، وحده، سيقود حتماً إلى استنتاج غير مدعوم بسند، لأن تحليل بريخت حقيقة، لابد وأن يستند إلى العرض المسرحى "لأن أغراضه الكاملة، لا تتضح إلا بعد أن يعيد، بريخت، تنقيح المسرحية، في ضوء تجارب العرض، ولا يمكن قبل ذلك أن يعتبر عملاً كاملاً أو متتهياً" (٨٧) فالعرض المسرحى الملحمى عند بريخت، يقدم إلى المشاهد، الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية، بقصد الشرح والتوضيح والدراسة، ومحاوله فضح العيوب في التركيب الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، مستهدفاً الدعوة إلى التغيير، ومنع الاغتراب.

ولأن المؤلف نفسه، عندما دعا إلى التعرف على آرائه وموضوعاته النظرية، "طلب التطبيق أولاً، أى العروض المسرحية أولاً، وليس على الدراما وحدها، ثم انه لم يتوان من تكرار القول بأن مسرحه أكثر بساطة وسذاجة مما يصوره بعض المعلقين والنقاد والمتحذلقين" (٨٣).

فالتحليلات النقدية الأدبية، لا تستوعب وحدها خاصية أسلوب بريخت الفنى، وهذا لايعنى أن كل ماكتب حول بريخت، ينقصه البرهان، ولايعنى هذا مؤاخذه النقاد، ودارسى بريخت، بل فقط إقرار للحقيقة، وهى أنه لايمكن ادراك العمل الدرامى، بكامل خصائصه، اعتماداً على النقد الأدبى وحده، كما أن اخراج مسرحيات بريخت، قد يختلف في طريقه تكتيكها، وأسلوب أخراجها من بلد لبلد، "لأنه من الخطير، كما يقال، اتباع تكتيك بريخت نفسه في اخراج مسرحياته" (٨٤).

ولايستطيع أحد أن يدرك بوعى مايريده بريخت من مسرحه، "أو أن يتصدى لإخراج مسرحياته، مالم يدخل من التعديلات مايتلائم مع الظروف المتجددة، فهو بذلك يطبق نصائح بريخت نفسه": (٨٥)، لأنه يكتب مسرحاً ملحمياً سلساً، لكنه بوصفه مخرجاً، فإنه يستخدم

العناوين واللافتات والآليات وكثيرا من التعقيدات، " كما لو كانت تصرفاته العملية، تدحض نظريته، وفنه يتقصر انتقاده " (٨٦) ويعترف بريخت بذلك فيقول

إن الإنجازات التقنية وحدها مكنت المسرح من إدماج عناصر السرد في العرض الدرامي، فإمكانيات العرض، والأفلام، والسهولة المتزايدة في تغيير المناظر بواسطة الآلات جعلت المسرح مجهزا تجهيزا آليا كاملا " (٨٧)

ويمكن القول، إن بريشت وجد في السنوات الأخيرة قبل موته أن مفهوم المسرح الملحمي " (٨٨)، ويعترف بريخت نفسه بأن المسرح الملحمي نشأ وفق ظروف خاصة، ولفترات قصيرة، " فلم تنشأ الظروف الملائمة للمسرح الملحمي التعليمي إلا في أماكن قليلة، ولفترات قصيرة، " وقد وضعت الفاشية في برلين حدا عنيفا لتطور هذا المسرح " (٨٩)

ولقد كان بريخت نفسه، في بعض الأحيان ضحية أهدافه النظرية، " كما وقع فريسة لإغراء التأليف المسرحي المتصنع، الذي كان لابد لعقله المتوقد أن يرفضه " (٩٠) فهو في فنه المسرحي الملحمي، يرجع كثيرا استخدام حيل التغريب ووسائله، لدرجة أن عرض الحقائق موضوعيا عند بريخت، تحولت في أغلب الأحيان إلى فرصة للتعبير الفردي والذاتي، وبجلا طيبا لإبراز نبوغه في فن المسرح والتعبير عنه، ويؤكد هذا أريك بتلي حيث يرى:

أن بريخت عندما يتكلم عن نظرياته، يتطرق إلى مدى يتعذر معه تطبيقها عمليا. لذلك لم يكن بد من الحكم على تجاربه العملية بأنها غير مطابقة لنظرياته " (٩١)

إن بريخت لم يستبعد تماما جميع العناصر المسرحية التي، قد تخدع العين وتثير الترقب في النفس - وهذا ما حدث عندما عرضت دائرة الطباشير والقوقازية في مصر، فمعظمنا قد تعاطف مع الخادمة، بل قلل من خطرها " ثم هو لم يستبعد كذلك، ما يستدر العطف، ويميز الشخصية، وإنما احتفظ بالموازنة، بينهما عن طريق تعمد أبعادهما الواحد عن الآخر " (٩٢) وأيضا يؤكد بريخت على أنه " يوجد بالتأكيد، الدرامي في الأعمال الملحمية، والملحمي، في الأعمال الدرامية " (٩٣)، فلا بد من الإبقاء على جزء من الوهم حتى نضمن أن يبقى المشاهد في مكانه، ومن ثم فإن المسألة ترجع إلى نسبية هذا الوهم. فالإيهام الملحمي، هو الإيهام بأنه ليس هناك إيهام، لأن التخلي عن الإيهام مطلقا معناه التخلي عن الفن أيضا بشكل مطلق. حتى أن معظم المعجبين بكتابه بريخت المسرحية لابد لهم " أن يعترفوا بأن معظم كتاباته في الفترة الأخيرة أي قبل وفاته بسنوات مثل بنادق السيدة كارار وحياة جاليليو - تقدم الدليل على عودة جزئية إلى الجماليات الأرسطوية التي كان يزدريها " (٩٤).

ويعد المسرح التعليمي مرحله " انتقاله " (٩٥) اضطرت بريخت إليها لظروف عدة أهمها احتدام الصراع الطبقي في ألمانيا وتصاعد الخطر النازي ووقوف الرأسمالية الاحتكارية الألمانية إلى

جانب هتلر، ومن الطبيعي أن يزداد الصراع الفكري حده تبعاً لذلك، " واتجه بريخت بشكل خاص، إلى تحكم الآله المسرحية في الإنتاج المسرحي، أي ان الكاتب والمخرج موضوعان في خدمه هذه الآله والتي كانت في أغلب الأحيان تحت سيطرة الاحتكاريين الألمان " (٩٦)، ويعترف بريخت بضروره الآله في مسرحه واستفادته من التطور العلمى التكنولوجى رغم " أن الفن والعلم يعملان بطريقتين مختلفتين، فلا بد من الاعتراف بأننى لأستطيع ان أمارس عملى كفنان دون استخدام بعض العلوم " . (٩٧) ولكن الحال لم يستمر، فقد وقف أصحاب المسارح الكبرى في ألمانيا إلى جانب هتلر وأغلقوا أبواب مسارحهم في وجهه الكتاب التقدميين ومن بينهم بريخت مما اضطره إلى أن يتجه " تخلصاً من سيطرة الآله المسرحية إلى المسرح العمالى ومسرح الهواه الذى تعاضم شأنه، مما دعاه إلى البحث عن شكل مسرحى جديد يناسب الظروف الموضوعيه الناشئه " (٩٨). ويظن الباحث أننا إذا لم نرجع ظهور المسرح التعليمى الانتقالى إلى هذه الظروف قد نقع في أخطاء كثيرة لأن المسرحية التعليمية قد ولدت لتوعية الطبقة العاملة ضد خطر النازى " بشرع الاغتراب الذى يعانون منه والنتائج عن أسلوب الإنتاج في النظام الرأسمالى، وفي العلاقات الاجتماعيه في ظل هذا النظام " (٩٩) ويقول الدكتور ابراهيم حماده :

إذا ما سلمنا بأن المسرحية أو أى جنس أدبى آخر يمكن أن يتضمن من الناحية السياسية أو الاخلاقية أو الدينية أو الفلسفية . . إلخ . فكرة أو عظة أو مفهوماً أو موقفاً أو عاطفه أو حقيقة أو حادثة شخصية . . إلخ، فإنه يجوز القول بأن مؤلفها معلم أو هدف، ولقد تعرض مفهوم (غاية الادب) والدراما ضمناً لمحددات حامية خلال قرون طويلة هل يستهدف الأدب التعليم؟ أم الإقناع لذاته؟ أم هما معاً؟ أم لا التعليم ولا الإقناع؟ (١٠٠).

ويرى الباحث أن معظم المسرحيات حتى الأسطوية لها بصوره مباشرة أو غير مباشرة جانباً تعليمياً . ويمكن القول إن المسرح اليونانى يحمل جانباً تعليمياً واضحاً من خلال الدرس الذى يتعلمه البطل بعد فوات الأوان، ويتمثل في أن من يخرج على النظام يحرقه النظام، كما أن الهدف الأول لمسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية هو تعليمنا وتنبيه أفكارنا «فهذا أيضاً الشاعر المسرحي الألماني بريخت كان مسرحه أقرب إلى مسرح القرون الوسطى في صورة جديدة» (١٠١)، ويؤكد الكاتب المسرحي رومان رولان على رسالة المسرح التعليمية وأثرها في قيادة الشعب «فلنعلمه النظر إلى الأشياء بوضوح والحكم عليها وعلى نفسه وعلى الناس» (١٠٢)، وسيكون المسرح مصدراً لتعليم الذين سيسبقون التوجيه كما قال براهما «سيكون هذا المسرح مصدر تعاليم للجميع يقوي الذكاء ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنعمة» (١٠٣). ويفرق لوركا بين التعليم والثقيف وبين الجمهور وبين الشعب قائلاً «فان لي الوسع في ثقيف الجمهور

- ولاحظ أي أقول الجمهور لا الشعب ، فمن الممكن تعليمه^(١٠٥) ، لكن شون أوكيسي ، يرى أن «الغناء لا معنى له إلا إذا كان له دور محدد كما هي الحال عند بريخت حيث ينقل الغناء المتفرج من مستوى إلى آخر من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم»^(١٠٦)

ولا يجد بريخت غضاضة في كون المسرح معلما ومسليا في آن واحد لأن «التنافس بين التعليم والتسلية ليس قائما بالضرورة»^(١٠٧).
يقول بريخت :

لقد شرع المسرح في أن يكون مغلما . وأصبح البترول والتضخم الاقتصادي والحرب والصراعات الاجتماعية والعائلية والدين والقمح وتجارة المواشي موضوعات للعرض المسرحي ، وقد فُسرَت مجموعات كورالية الأشياء الغريبة على المتفرج كما عرضت أفلاماً عن الأحداث العالمية واستعملت الفوانيس السحرية في عرض الاحصائيات فيينا تتقدم (الخلفيات) تتعرض العلاقات الإنسانية لعملية النقد . فنشاهد العلاقة الخاطئة والعلاقة الصحيحة ، كما نشاهد الإنسان الذي يعرف ما يفعله و الآخر الذي لا يعرف . لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب ، بل أولئك الذين يرغبون أيضا في تغييره . أي أنه سوف تفلسف الأشياء على المسرح^(١٠٨) ، ويتعبّر آخر سوف يقوم المسرح بدور المعلم .

لقد فرضت الظروف وجود المسرح التعليمي ، ولا يمكننا إنكار القصد للاستعمال المحسوب لتأثيرات التغريب إذ إن الدراما التعليمية لها شأوها ، من أجل تبسيط وتدعيم التبادل بين «الجمهور والممثلين»^(١٠٩) وبين الممثلين والجمهور معتمدة على «أقصى حد من البساطة والفقر في الأدوات»^(١١٠).

والحق أن كل المسرحيات التعليمية تعالج موضوعا شائكا وهو «علاقة الفرد بالجماعة»^(١١١) ويبرز هذا عن طريق إبراز الاغتراب بأنواعه ، فيحدث التعليم لدى المتلقي ، ومن ثم يعمل على منع الاغتراب .

ويرتبط عادة مفهوم التغريب بمسرح الشاعر الألماني برتولد بريخت ، ومفهوم التغريب عند بريخت هو «جعل المألوف غريبا»^(١١٢) ، ويعرفه الدكتور ابراهيم حماد فيقول :
الصورة المغربة هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مألوف لنا في إطار من القول أو الفعل يظهر غريبا . إنه

القوة التي تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شيء تعود
على رؤيته أو سماع شيء تعودا تماما يصبح من السهل
الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك ، وبأنه سيكون
كذلك . ولكن عندما يقوم الينا شيء جديد نعتقد بأنه
ليس حتميا . وعلى هذا قد نقبله ونقتنع به وقد نرفضه
وننبذه . والآن عندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه
فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد الاحتملي ، ومن ثم
يمكننا أن نقبله أو نرفضه إننا نستطيع أن نحكم بالرفض
أو القبول على الشيء المنسوب لأنه أصبح في حكم الجديد
، ولم يعد في مركز يفرض حتميته علينا ، لا شيء إلا لأننا
تعودنا عليه وأما بصحته (١١٣).

ومن هنا يمكن أن نعيد النظر في الأشياء والأوضاع والمفاهيم السياسية والاقتصادية
والاجتماعية ، فنعمل فيها العقل ، ونعمل على تغييرها بعد أن نكون قد وصلنا إلى لحظة
الاكتشاف بإدراك التناقض ، وصولا إلى حالة من الوعي والتفهم . ويرى الدكتور أحمد عثمان أن

: بريخت قد رادف بين «التغريب» *Verfremdung* وبين
التلحيم *Epikurung* وكأنهما لفظان متطابقان تماما . ويصف
بريخت الملحمية في مسرحه باستخدام الفعل *Zeigen* ،
بمعنى يشير إلى أو يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس
وهو يشرح شيئا ما على السبورة هكذا يفعل الممثل
الملحمي في اطار الاستراتيجية العامة المسماة «التغريب»
ويستخدم بريخت لفظ التغريب بالصورة التي أوردناها
توأو كما يلي : *Verfremdungseffekt* واختصارا *V - Effekt* -
وورد هذا اللفظ لأول مرة في الملاحظات التي كتبها بريخت
بنفسه على المدوره والرءوس المدبية قبيل عام ١٩٣٦ ، ومن
الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الالمانية تترجم إلى الإنجليزية
بأحد الألفاظ التالية :

estrangement, alienation, disillusion

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية :

depaysement, estrangement, distanciation

والسبب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة في ترجمة
مصطلح بريخت ، هو أن أيأ منها لا ينقل المعنى المطلوب
بدقة (١١٤).

وذلك راجع إلى أن المصطلح ، أو فكرة التفرغ لم تكن في أساسها راجعة إلى بريخت بل هي قبل بريخت بكثير ، وبعضهم قال إنها ، «ترجع أصلا إلى جوركي ، وفيها يحاول أن يجذب الانتباه إلى مضمون الدراما وأن يعرفنا بأن «المسرح الحديث»^(١١٥) ، يجب أن يحمل الناس على التفكير والا يحركهم عاطفيا»^(١١٦).

أما جون ويلت فيرى أن بريخت قد استفاد «من النقاد الشكليين الروس أثناء زيارته الأولى لموسكو عام ١٩٣٥» ، والتي شاهد خلالها الممثل الصيني مي - لان - فانج وهو يمثل بلا ماكياج أو أزياء أو إضاءة خاصة»^(١١٧).

ولقد فهم بريخت من ذلك أنه أمام فنان يقف على مسافة من الأحداث المعروفة والتي يقوم بأدائها ، بل ويعمد أن يشاهد الجمهور وهم في حالة يقظة تامة وفي هذه الأثناء أيقن بريخت من خلال هذا النمط من التمثيل الصيني ، أنه وجد ضالته وعمل بعد ذلك على استخدام هذا النمط من الأداء في مسرحه السياسي ، فلا يمكن أن نعرف حقيقة الأشياء إلا إذا غربناها وعزلناها حتى يتسنى لنا «الحكم»^(١١٨) ، والإدراك . وتتأكد اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالاشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية إذ إن قدرا كبيرا من مسرحياته مستلهم من الشرق ، «وصحيح أن بزيشت انجذب إلى مسرحيات النوايا اليابانية والدراما الصينية والمسرح الكابوكي ، لما فيها من وسائل الغريب وأنه كان مثل - بيتس - يستخدم وسائل تقليدية مثل الأقنعة والاياء والرقص والاشارات»^(١١٩) ، عامدا إلى إعادة البساطة والسذاجة اللتين افتقدتهما المسرح الغربي بعد أن ازداد تعقيدا ، ذلك بالإضافة إلى رغبته في التفرغ وصولا إلى يقظة المتلقي ، إذن فالتبرير الذي دفع بريخت إلى التجديد والتطوير لتكنيك الاغتراب هو المضمون ، وهو الذي دفعه إلى إعطاء لون جديد لتكنيك قديم ، ولا يجب أن نحكم على شكل مسرح بريخت السياسي فقط دون النظر إلى المضمون ، لأنه كما هو معروف أن كل مضمون يفرز شكله

فليس معنى التفرغ هو مجرد كسر حاجز الإيهام - رغم أن هذا هو ما يعنيه الإنسان به إلى النهاية - وهو ليس يعني إبعاد المشاهد بالمعنى الذي يجعله على عداء مع المسرحية وإنما هو مسألة انفصال وإعادة تأمل ، «وأظن أنه من الأجدي أن يضحى بهذا الإيهام إذا استطاع أن يقدم عرضا مسرحيا ينقل نسبة أكبر من الحقيقة الواقعة»^(١٢٠).

إن نظرية بريخت في مفهومه للتفرغ لا تقوم فقط على النفي ، كما نرى منى أبو سنه ، حيث تقول :

إنها تتضمن نظرية بريخت الخطوة الثانية في الديالكتيك وهي نفي النفي ، وبذلك يجمع برشت الخطوتين في خطوة واحدة ، فالخطوة الأولى هي تقديم ما هو مألوف بشكل

يجعله غير مألوف ، ولكن الهدف من وراء ذلك ليس فقط جعل الظاهرة تبدو غريبة وإنما تقديمها من خلال رؤية محدّدة تقود إلى تغيير الواقع ^(١٢١).

وذلك من خلال توليد حالة استهوائية لما لدى المشاهد ، لأنه يزجج المشاهد وبعده عن الشيء الذي يشاهده من خلال تنوع فنون العرض المسرحي المختلفة ، يقول بريخت :

فلندع إذن كل شقيقات الدراما من فنون لا لكي نخلق عملا فنيا متكاملًا ، حيث تقدم كل واحدة نفسها وتضع بل لكي نخدم - مع الدراما - وظيفتها الأساسية بطرقها المختلفة ، وتتلخص علاقاتها مع بعضها البعض في أن تؤدي إلى التباعد المتبادل ^(١٢٢).

ولكن ربما يؤدي تداخل عناصر العرض المسرحي إلى إيجاد مزيج مختلط فوق المنصة ، من المشاهد الصغيرة والحكايات والأشعار والأغاني ، ومن هنا تكون الخاصية المميزة للمسرح الملحمي أكبر مصدر للمتاعب ، « فمن الممكن لكمية الأحداث الكثيرة التي تقدم في متنوعات من الأساليب الدرامية والغنائية والسردية على حد قول جون جاسنر » من الممكن لها أن تبث الأثر الدرامي ^(١٢٣). لكن الباحث يختلف مع جون جاسنر ، إذ إن جاسنر قد نسي أو تناسى أهمية القصة وتسلسلها في المسرح الملحمي والتي من شأنها أن تجمع ذلك (المبعثر) ، الذي أشار إليه جاسنر بالإضافة إلى أن هذه العوامل نفسها والتي يسميها جاسنر (بالمبعثرة) هي من شأنها أن تجعل المتلقي في حالة يقظة عقلية كاملة . وإن لجأ بريخت إلى ذلك عن طريق المونتاج إن عزل المشاهد عن المسرح دائما يهدف وفق نظرية التغريب إلى مساعدته على ممارسة « التفكير النقدي الإيجابي » ^(١٢٤) ومحاولة العثور على الاجابة عن الاسئلة التي يطرحها العرض المحلي السياسي ، وذلك بفضل المسافة الموجودة بشكل دائم بين المشاهد والعرض المسرحي وبفضل ما تقدمه المسرحية من حقائق يعمل المشاهد عقله فيها ويتخذ موقفا عقليا منها ، فالهدف سياسي حيث قصد من تحويل أداة التسلية إلى درس يمكن تلقيه حيث تصبح المسارح السياسية أقرب إلى منظمات الاعلام ^(١٢٥) ، وذلك من خلال « الصدمة المعرفية » ^(١٢٦) التي يحدثها العرض السياسي فيعمل المشاهد على إعادة ترتيب الأشياء ، وإزالة ، الاغتراب ، لأن الفكرة المحورية في مسرح بريخت هي مشكلة الاغتراب ، والحل : هو إزالة الاغتراب ^(١٢٧) بأنواعه اقتصاديا واجتماعيا وتاريخيا . ويمكن القول إن مفهوم التغريب يمثل مرحلة الذروة في البريختي ^(١٢٨) ويبقى مفتوحا لمن يريد في المستقبل أن يستكمل موضوع المسرح السياسي .

ولنعدد الآن الوسائل التي استخدمها كاتب المسرح السياسي الألماني . برتولد بريخت أن القاعدة العامة التي يصنعها بريخت لمسرحه هي « أن يحل السرد محل الدراما » ^(١٢٩) وأن يقوم أحد

الممثلين ليعلن أنه إنها «يقوم بدور مقدم العرض المسرحي»^(١٣٠)، أو المتعهد به ، أو حتى محركه الرئيس وهو في ذلك يخدعنا ، لأن في الواقع يعد هو نفسه الموضوع الأساسي للعرض ، وبذلك يصل إلى وسيلة لتضييق المسافة بين العرض المسرحي وأصالة أو أن يحمل العرض على أن يكون «الجمهور على خشبة المسرح»^(١٣١) بالإضافة إلى أننا في العرض البريختي « نجد الراوي الذي يجلس في جانب خشبة المسرح ، يظل طول الوقت ، يزود المشاهد ، بالحقائق اللازمة»^(١٣٢) حول المواقف المعروضة على المسرح ، ليختار وليتخذ موقفا منها ، ويمكن القول إن كسر الإيهام عن طريق رواية الأحداث « هو عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي إن لم تتسلمها أيد قادرة ، انقلب إلى شيء منفر حقا ، وهو ، تسميع ، الأحداث للمتفرج بطريقة تجعله ينصرف عنها»^(١٣٣) ويمكن القبول إن بريخت ، ، ابتعد عن التمديد في مقدمات مسرحياته على وجه الخصوص ، فشخصياته لا تحتفظ بأي إيهام يشير إلى عدم وعيها بوجود التفرج .^(١٣٤) ، ولقد كانت الكلمة المنطوقة التي يرويها راوي أو راوية ، لها دورها في مسألة كسر الإيهام تماما «كالكلمة المكتوبة في العناوين»^(١٣٥) فكلاهما متساو في الأهمية وكثيرا ما استعمل بريخت الستارة الامامية كحائط ، تنعكس عليه عناوين الفصول ، كما استخدم ، في اخراجه ، الافلام السينمائية ، والصور الفوتوغرافية أو الشرائح المصورة التي تنعكس بالفانوس السحري ، على ستارة المسرح كمفردات لأحداث المسرحية الجاري عرضها ، كما يلاحظ ان معظم مسرحيات بريخت تقاطع أحداثها الجارية بأغنيات ، أو قصائد «شعرية» ، من شأنها ، ان تلخص الحدث ، أو تعلق عليه ، أو تنبأ به .

وتعمل الأغنية في المسرح الملحمي السياسي ، أحيانا على التطابق بين المفهوم المجرد ، والتكنيك ، والأغنية تعمل على الربط بين المستوى الفلسفي ، والمستوى الدرامي لمفهوم الاغتراب»^(١٣٨) ومن الامور التي تساعد على تأكيد عنصر التغريب في المسرح الملحمي ، نقل أحداثها في الزمان أو المكان ، وهو ما نطلق عليه تغيير الإبعاد «الزماني والمكاني» حيث يخرج الممثل من دوره ليخبر المشاهد ، بحادثة وقعت في الماضي «^(١٣٩) في نفس الوقت الذي كانت تعرض فيه هذه الحادثة على خشبة المسرح ، في أثناء حديث الشخصية ، ولا شك أن السعي إلى التاريخ لبعثه من جديد ، كمادة درامية ، يعد أحد الطرق التي يستعملها بريخت لتحقيق التغريب «لأنه قد يصعب على المتفرج أن يتذوق في الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى»^(١٤٠) فالحدث هنا يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويظهر لنا كما لو كان شيئا غريبا ، ومن وسائل التغريب أيضا ، استخدام «التكرار في الحديث الواحد أكثر من مرة ، أو التكرار في الشخصية»^(١٤١) والذي من أثره يحدث التضخيم ، لأفعال المشاهد اليومية ، « كما لو كانت أحداثا تمت بالفعل ، وكانت تصدر عن ناس في زمن مضى وانتهى»^(١٤٢) ويوضحك عليه المشاهد رغم انه يفعله كل يوم ، وتحدث الدهشة والغرابة ، وهما اول خطوة عملية لتحرير المشاهد من أفعاله اليومية التي لا يدركها ، وقد يحدث التغريب عن طريق التضاد ، ويتمثل ذلك في فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون مناقضا له تماما «^(١٤٣)» أو بتقديم صورة استثنائية

شاذة للشيء ، على أنها النموذج الذي نقيس عليه معظم الأشياء ، أو قد يحدث التعريب أحيانا عن طريق «التظاهر بعدم الفهم»^(١٤١) ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أي إلى نفي النفي . وقد يعتمد بریخت في مسرحه إلى أن يفرع المضمون الغيبي للأسطورة ، ويستبدله بمعنى دنيوي فمثلا هو يحتفظ بالآلهة ولكن بعد أن يجردها من أسطوريتها وغموضها ، فيقدمها على المسرح في ملابس معاصرة ويتحدثون مثلما الإنسان العادي ، وهم خوفهم ، «أن تقديم الآلهة بهذه الصورة وهذا الأسلوب الساخر ، هو أحد وسائل تكتيك الاعتراض ، والهدف منه أن يرى المتفرج أن مصير الإنسان يحدده الإنسان ، وليست قوى غيبية ، كما الآلهة والتي ترمز للمثالية البرجوازية»^(١٤٢) وكل هذا بالعناصر السابقة والتي يستعملها المخرج المسرحي المحلي ، هي جميعها «نقطة الانطلاق لتكسيه عوامل الإيهام بالواقع»^(١٤٣) فمن ناحية الإنهاء ، يجب أن تكون مصادر الضوء ، أو انتشاره ، مرئية تماما على خشبة المسرح ، والمناة كلها إضاءة عالية جدا ، حتى في مشاهد الليل ، حتى لا يعطي المشاهد أية فرصة للاستغراق بالإضافة إلى أن صالة المشاهدين ، أيضا ، يجب أن تبقى مضاءة ، وإذا كانت المشاهد تجري ليلا ، فيمكن القول بذلك ، أو وضع «نمر صناعي»^(١٤٤) حتى يشعر المشاهد ، بأن ما يراه ، مجرد تمثيل

والديكور المسرحي ، في المسرح المحلي السياسي ، «لا يشرح» مكاتبة الحديث بالتفصيل كما في المسرح الواقعي ، في إيجاز إلى المكاتبة»^(١٤٥) ويجب أن يتم تغيير الديكور أمام المشاهدين «أما الأثاث فهو هام دائما ، وذو دلالة ، والملابس معبرة ، وأصيلة معا ، والألوان خافتة ، ولكنها تتناغم تناغما جميلا على الدوام ، وذلك بقصد حالة من التأمل والنقد»^(١٤٦) ، في ذهن المتفرج حتى يستطيع أن يحكم على الأحداث التي يشاهدها ، فيجب إقناع الجمهور لاختداعه ، وتستخدم الاقنعة ، كمحاولة للتغريب ، وتؤدي الموسيقى وظيفة مماثلة ، معتمدة على التناقض بين الانغام ، وخشونة صوت المغنين ، واستخدامها موسيقى الجاز ، بما فيها من آلات نفخ نحاسية ، وآلات خشبية ، وآلات إيقاع ، والغرض الرئيسي من هذه التناقضات هو اضعاف وهج خشن على الظل الذي يكمن بين الخيال والواقع»^(١٤٧) كأن نسمع الموسيقى العاصفة في الظروف الناعمة ، والعكس ، وبهذا التضاد تفصل الموسيقى المشاهد ، عن الحدث ، وتعمل على كسر الإيهام ،

أما أسلوب الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي ، فيعتمد على ألا يعتبر الممثل نفسه متقمصا الشخصية ، ما هو إلا عارض»^(١٤٨) ، أو قصاص ، يسرد ويروي علينا أفعال أشخاص آخرين ، في لحظة ما في الزمن الماضي «فالممثل هنا أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها تحدث لشخص آخر ، وهو يعيد علينا روايتها»^(١٤٩) دون اندماج ، بل يجب أن يأخذ موقعا من الشخصية التي يؤديها ، حتى يتيح فرصة للنقد ، عاملا على ترك مسافة تفصل بينه وبين الشخصية ، تماما «مثلما يتوقع ذلك من المشاهدين»^(١٥٠) ويرى ، مانفريد مكفورت ، أنه «ليس ضارا أن يعتبر الممثل نفسه هملت ، ولكن الكارثة تكون عندما يعتقد المتفرج أن الذي يقف على خشبة السرح هو هملت»^(١٥١) ، ولا يختلف بریخت عما عمله لتلميذه ، حيث يقول :

... إلا ان هذا لا يعني أن يظل باردا إن كان يلعب أدوارا
تحتاج لعاطفة مشبوبة ، كل ما ينبغي عليه هو الا تظل
عواطفه في الاعماق هي عواطف الشخصية التي
يلعبها، وذلك حتى لا تصبح عواطف الجمهور في الأعماق
هي الأخرى عواطف الشخصية ، فلا بد أن تترك للجمهور
الحرية المطلقة في هذا المجال وإذا كان
هدف الممثل ألا يرسل المتفرج في غيبوبة ، يجب عليه ألا
يكون هو نفسه في غيبوبة ، يجب على عضلاته أن تظل
مرتخية ، لأن أي لفظة من رأسه مع شد عضلات عنقه ،
سوف يؤدي بعين المتفرج بل ورأسه بطريقة سحرية إلى أن
تستدير معه ، كما يجب على الممثل أن تتحرر طريقته
في الأداء الصوتي من (الغناء الكنائسي) ومن تلك
الترنيمات ، التي تهدد المتفرج (١٥٥)

ومن هنا يجب على الممثل ألا يدخل في إهاب الشخصية ، بل لابد أن يعرضها في حياته
تامة ، «بل عليه أن يقوم بالدور من الخارج» (١٥٦) ، ولكي يحدث التباعد المطلوب ، عليه أن
يتحدث بضمير الغائب لا المتكلم «(١٥٧)» ، وأن الفعل تم في الزمن الماضي ، ذلك لأن المسرح
، الذي يهدف الى منع المتفرج من «الاندماج» (١٥٨) ، لا يسمح للممثل بالاندماج ، فالمشاهد
كالممثل في المسرح ، في المسرح الملحمي ، يلعب دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على مبعده مما
يشاهد أمامه في العرض السياسي ، ليتمكن من رصد الأحداث رسدا إيجابيا ، «أن عقل المتفرج
ينبغي أن يوضع في حالة مناقضة لما يقال له ويمثل أمامه» (١٥٩) ، فثمة فرق بين الممثل في المسرح
البورجوازي والمسرح الملحمي السياسي ، كذلك نفس الفرق يكاد أن يكون موجودا في مشاهد
المسرح الدرامي ، ومشاهد المسرح السياسي ، في رأي بريخت حيث يرى :

أن متفرج المسرح الدرامي ، يقول : نعم ، لقد احسست
بذلك ، وأنا أيضا ، هكذا أكون ، هذا طبيعي ، سوف يظل
ذلك دائما ، أن الام الإنسان تهزني لأنه لا مخرج له . هذا فن
عظيم : كل ذلك عادي - إني أبكي مع الباكين وأضحك
مع الضاحكين . بينما يقول متفرج المسرح الملحمي ، لم أكن
أظن ذلك قط . هذا واضح كل الوضوح . هذا لا يصدق
، يجب أن يتوقف ذلك . إن ألام الإنسان تهزني ، لكن هناك
مخرجا بكل تأكيد ، هذا فن عظيم إنه غير عادي ، إنني
أضحك مع الباكين ، وأبكي على الضاحكين (١٦٠) .

ويؤكد مانفرد مكفرت ، على قول إستاذه بريخت فهو لا يطلب من المشاهد ، عند مشاهدة

عرض الأم شجاعة ، ان يبكي مع الأم ، عندما تبكي "ولكننا نريده ان يضحك" (١٦١) على غباتها ، وعندما تعود الأم إلى تجارة الحرب ، هنا نريد من المتفرج أن يبكي على هذا المودج الانساني (١٦٢) ، فالعادي يصبح مثيرا للاستغراب ، والشئ العام ، يتحول إلى ظاهرة لها طابعها الخاص ، والمباشر ، يصبح من الأشياء الغير متوقعة ، كل ذلك من أجل إثارة الدهشة والسخط لدى المشاهد ، ويعى قدرته على التغيير ، ويدرك أسباب اغترابه ، فيعمل بالثورة عليها ، لتغييرها ، ويؤكد بريخت ذلك فيقول :

ولم يعد هناك ما يسمح للجمهور بأن يستسلم عن طريق
المطابقة بينه وبين أبطال الرواية ، والتزام موقف غير ناقد
(لا تترتب عليه أي نتائج عملية) إن طريقة العرض تخضع
الموضوع والأحداث العملية تقرب وإبعاد . فالتغريب
مطلوب لجعل الأشياء مفهومة . لأنه عندما تكون الأشياء
واضحة بذاتها ، لا تكون هناك حاجة إلى الفهم . (١٦٣)

فلا بد من إلغاء مبدأ تماثل الشخصية المسرحية مع المشاهد ، بأن تكون الشخصية في حالة تغيير كاملة ، ومن خلال تتابع الحركة المسرحية ، توضع الشخصية في حالة ظروف جديدة ، والمطلوب منه أن يعدل سلوكه ، طريقة مواجهته ، وأثناء ذلك تتحرك فاعلية المشاهد المستفر ، والذي يدرك الموقف السليم ، من خلال ذلك التناقض الذي وقعت فيه الشخصية ، وهذا هو المشاهد المثالي عند بريخت " ذلك الذي يبدو في عينيه الأشياء المألوفة شاذة لأنه يبحث عن الإمكانات التي لم تتحقق في كل مرحلة من مراحل التطور الإنساني ، إنسان المستقبل اللاطقي " (١٦٤) ، إن بريخت يتوقع من المتفرج أن ينظر إلى الماضي والحاضر ، بهدف طرح التاريخ برؤية مستقبلية ، وبذلك يعود إلى الماضي ، من أجل معالجة قضايا معاصرة ، وطرح الرؤية المستقبلية ، وعليه فإن المشاهد ، يظل طوال العرض المسرحي البريختي ، في حالة وعى كامل بالتاريخ متنقلا عبر عصوره ، عاقدا المقارنات ، والخروج ، بالمعرفة ، لأن المشاهد في عصرنا ، لمزود ، بحاسة نقدية أكثر وعيا " ولم يعد بمقدوره الاندماج بها فيه الكفاية ، نظرا للهوه التي باتت تفصل بين العالم المنقول على المسرح وبين عالم الواقع " (١٦٥) ، وعليه فالمشاهد في المسرح الملحمي يطلب منه أن يدخن ، ويبدى اعتراضه ، أو سروره ، مدركا أن ما يقدم ليس الا مجرد تمثيل في تمثيل ، " أما الرجل الساذج الذي يتردد على المسرح من وقائع فيتوحد بين ما يحدث ، لدرجة أنه قد يحاول أن يشترك معهم في القيام بنشاط فعلي " (١٦٦) .

إن بريخت في معظم مسرحياته ، لا يضع حلا ، بل يترك نهايات مسرحياته مفتوحة ، " لكن ما يميزه عن الكتاب الذين يجذبون النهاية المفتوحة ، كأملوب مسرحي ، هو أن بريشت يكشف في مسرحياته عن القوانين المتحكممة في العلاقات البشرية السيئة ، منطلقا من كون أن هذه

القوانين ليست انسانية " (١٦١)، وهذا يكشف بريخت عن إمكانية وجود الحل ، من منطلق العمل على منع الاغتراب .

ويمكن القول ، إن الخبرة التجريبية ، لا تنتج عن مجرد ممارسة قواعد نظرية ، أثناء كتابة النص المسرحي الملحمي ، فقط ، وإنما كما سبق ، أن طرحنا ، هي " محصلة تلك الوسائل جميعها " (١٦٢) من تأليف ، وإخراج ، وتمثيل ، ومشاهدين .

* الاتجاه البريختي في المسرح العربي .

بما لا شك فيه أن فترة الستينات من هذا القرن العشرين ، هي الفترة التي شاهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث ، وهي أيضا الفترة التي طرح فيها المد الاشتراكي في بعض البلاد العربية ، وهي أيضا تعد العصر الذهبي للمسرح الملحمي في مصر وفي عالمنا العربي ، " فالتيارات المعاصرة في المسرح العربي ، مثل مسرح السامر ، ومسرح الفرجة والحكواتي ، والمسرح الاحتفالي ، وغيرها تحمل بعض السمات البريختية ، وتعد صورا للتجاوب العربي مع المد البريختي العالمي (١٦٣) ، لأن ظروف عالمنا العربي - شائكة ومعقدة - متغيرة - وتستأهل التفكير العقلي ، كقضية المصير العربي والاهتمام بقضية الحرب والسلام ، ودور الامبريالية العالمية فيها ، والظروف الاقتصادية " ونقد السليبيات ، بل ونقد الذات العربية " (١٦٤) - أدت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمي ، لدعوة الجمهور العربي للمشاركة في قضاياها ، وإلى المزيد من الصحو الثقافي والفني . ففي فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ ، ظهرت الكتابات المسرحية العربية والتي كانت انعكاسا وتعبيرا عن القضايا المصرية . ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فن الكتابة المسرحية وحده ، بل تجاوزته إلى منهج الإخراج المسرحي . فقد عمد المخرجون إلى الاتجاه إلى المنهج البريختي في الإخراج طلبا ليقظه المشاهد ووعيه بالقضايا التي تعنيه ، وكسر الحائط الرابع ، وشعر المشاهد انه مشارك في الحدث وأن ما يدور على خشبه المسرح لا بد أن يتخذ موقفا منه . فتحول المسرح في عديد من العروض العربية ، والتي سيأتى ذكرها في حينه ، إلى أداة تعليمية ، وأن القضايا الجادة المعروفة تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف ، بغية التغير .

لقد عُرِضت مسرحية بريخت ، الاستثناء والقاعدة ، على خشبة المسرح العربي في مصر أخرجها فاروق الدمرداش ، وفي دمشق أخرجها شريف خزندار ، ثم توالى تقديمها بعد ذلك في عديد من الدول العربية إلى أن أخرج سعد أردش الإنسان الطيب في مصر عام ١٩٦٧ ، ثم تلتها " دائرة الطباشير القوقازية " (١٦٥) ، وهذا يؤكد انفتاح عالمنا العربي ، وفقا لظروفه الحضارية على التجارب المسرحية السياسية الملحمية ، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا التي تهم المشاهد العربي .

ولم يكن حديدا على المشاهد العربى ، ذلك النهج البريحتى التغريبي ، الذى يعمد إلى كسر الإيهام ، ومشاركة المتلقى ، " فهذه مسأله بجدها فى السامر الشعبى وفى مسرح السيرك إلى جانب وجودها عند بريخت " (١٧٢) . ولكن المسرحيين العرب ، لم يدركوا - فى البداية - من مسألة كسر الإيهام ، إلا أنها تتمثل فقط فى شكل الراوى الملحمى الذى يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوما فى حالة يقظة كاملة . وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فتقول :

ولكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا و إبداع بريخت بذرتين ثميتين الأولى - منهجه فى القريب . فقد اتضح انه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربى الذى كان الذى يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج . ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائى جدا أحيانا فى المراحل الأولى : فلم يصر مخرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات ، إلا الراوى الذى يستعرض أفكاره وأفعاله دون احساس أو تأثره والبدره الشابه الاتجاه السياسى طبعاً ، وقضايا الساعه التى تطرحها مسرحياته ، وقد وجد مسرح العالم العربى فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال (١٧٣) .

وسر اهتمام المخرجين العرب ، والتركيز على شخصية الراوى ، بقصد كسر الإيهام ، يرجع إلى تأصل مفهوم الراوى الشعبى ، فى الوجدان العربى ، فلقد كان " الحكواتى " (١٧٤) ، يشمل الاسلوب الملحمى فى تقدم عرضه الفنى للجمهور ، ويؤكد على عقله عرسان ذلك ، فيقول :

الحكواتى يقدم الحكاية وبطولات الأنطال وعلاقتهم بعضهم بعض ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطار مشوق لقصة مكتوبة شعرا ، ويؤديها الحكواتى عناء أو ترتيلا يرافقه لحن بسيط وهو فى أدائه يكسب المواقف حيوية ملائمة بمنحة الكلمات والشخصيات الانفعال الملائم . وكانت عمليه القطع - الاسترسال والتواصل تأتى عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمه وفى إطار السرد نفسه (١٧٥) .

فاستخدام وسيله الحكواتى كفيلة بكسر الإيهام المسرحى وجعل المشاهد فى يقظه دائمه لاستيعاب قضايا المعروضة ، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع الذى يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من احداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور . لان " الحكواتى دوما يقوم

بعمل علاقة " تلامسية " (١٧٦) مع المشاهد كما أن المشاهد مدعو للمشاركة " (١٧٧)، وعندما يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوى الذى يعبر عنها من حال إلى حال ، نجد أن كل مشاهد من خلال يقطته يهدأ في تحديد موقفه معبرا كما سبق أن ذكر الباحث بالقول أو الفعل استهجانا أو استحسانا ، " وتصل الأمور في بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجماعات دون الحاجة الى تذكيرهم دائما بأن يكونوا قضاة أو مراقبين (١٧٨) تماما كما حدث في مسرحية سعد الله ونوس مغامرة رأس الملوك جابر . التى كان الجمهور فيها يشارك في العمل المسرحى ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحا علاقة جدلية مع " الحكواتى " (١٧٩) أو راوى قصة مغامرة الملوك جابر، كاسرا الإيهام أحيانا ومندمجا في حكايته مرة أخرى . وفي هذا الصدد يقول عبدالكريم برشيد :

ففى الحلقة يندمج الراوى فى الدور كما أن الجمهور من جهته يندمج فى الراوى ، ولكن هذا الراوى يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد أخرى ، وتتجدد هذه الفواصل ، وخلال مطالبة الجمهور بالصلاة على النبى أو ضب اللعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور فى حوار أو إيقاف الأحداث الفنية من أجل جمع التبرعات من المحسنين ، الشيء الذى يجعل هذا اللون من الاندماج قائما على الوعى بالواقع كشىء محسوس وبالحلقة كفن وكحكاية فالاندماج - كتمثيل - موجود هنا بين فواصل من ألا تمثيل الشيء الذى يجعل التمثيل يكون فى خدمة الواقع وليس العكس كما هو الشأن فى الاندماج التطهيرى ، فالواصل هى لحظات للتأمل ، لحظات تنفصل فيها عن الواقع لنراه أحسن . ولكن سرعان ما نعود إليه . فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتا وموضوعا فى الوقت ، لان الموضوع هو نحن وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنا ونحن نملك القدره على ، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية (١٨٠).

فالجمهور فى المسرح السياسي الملحمي ، لا يندمج أندماجا انفعاليا كاملا فى العرض المسرحي ، وإنما يقوم بينه وبين العرض المسرحي مسافة تتيح له أن يتأمل ويفكر ويصدر حكما ويتخذ موقفا تجاه المعروض ولهذا يعمل المسرح السياسي الملحمى على مخاطبة العقل إلى جانب مخاطبة العاطفه . . وبالإضافة إلى طريقة الكتاب المسرحيين العرب فى استخدام الراوي لكسر الإيهام ،

استلهموا أيضا معظم وسائل التفرير البريختيه والتي سبق الاساره اليها، فقط أثر الباحت آن يقف قليلا عند الراوى لأرتباطه بجذور عربية دراسية .

ومن أشهر العروض المسرحيه التي سارت على النهج الملحمي (والتي سيأتي اخديث عن بعضها مفصلا في الجزء الخاص بالتحليل)، مسرحيات ثورة الزنج ومأساه جيفارا للفلسطيني معين سيسو والذي لجأ إلى الإبعاد التاريخي لي طرح هموم الواقع العربي المعاصر، ومسرحية مغامره رأس المملوك جابر والملك هو الملك للسوري سعد الله ونوس والذي لجأ في الأولى للتاريخ، والثانيه لفكرة المسرح داخل المسرح، مع فصيح لعبة التنكر السلطويه، ثم مسرحية الخرابه، والمفتاح، للعراقي يوسف العاني، والذي اهتم في الأولى، بالتشكل الملحمي، وفي الثانية لجأ إلى التراث الشعبي، ومسرحية وطني عكا للتساعر عبدالرحمن الشراوي، ومسرحية الرجل ذو الصندل الكاوتش، للجزائري كاتب ياسين ومسرحية لعبة الحب والثورة لرياض عصمت ومسرحية ليلة مصرع جيفارا، لميخائيل رومان، وبلدي يابلدي للدكتور رشدي وكيف تركت السيف، ومحكمة الرجل الذي لم يحارب لمدوح عدوان، والمهرج لمحمد الماعوط، وهي مسرحية من الممكن اعتبارها مسرحية تحريضيه، وملحميه في آن واحد، وهذا يدعو الباحث إلى الإشارة إلى أن هذه التقسيمات قد تكون تعسفيه إلى حد ما، ولكن الباحث ادرك، أنه سوف يحتكم إلى الجانب الغالب على النص المسرحي ذاته، كذلك نجد ان مسرحية، مثل حفلة سمر من أجل ه حزيان، من الممكن إدراجها تحت المسرح التحريضى والمسرح الملحمي، والمسرح التسحيلى، كذلك مسرحية الرهائن للدكتور عبدالعزيز حموده، من الممكن إدراجها تحت المسرح الملحمي، لما فيها من وسائل كسر الإيهام، ايضا يمكن ادراجها تحت مسرح الإنسقاط السياسى، ثم مثل مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقه، لمصطفى الحلاج، ومسرحية جحا في الخطوط الاماميه، لجلال خوري، ويمكن للباحث أن يعدد - مسرحيات مثل مسرحية سندباد، لشوقي خميس ومسرحية الشياطين في القرية، والصارخون في الصحراء لمحمد رشاد الحمزاوي التونسي، ومسرحية ثورة صاحب الحمار، وديوان الزنج، للتونسي عز الدين المدني، وانتبهوا أيها السادة لسبيل بدران من مصر.

ومسرحية سرور لإبراهيم بوهندي، والطبول لعيسى الحمر من البحرين. ومسرحية مع الخيل يا عربان لراشد الشمراي من السعودية. (ومسرحية الشيء لشاكر خصباك، وكان ياما كان، وبغداد الأزل بين الجد والهزل لقاسم محمد والمتنبى لعادل كاظم، والسؤال لمحي الدين حميد من العراق). (ولن القرار الأخير، أو الدرجة الرابعة لعبدالعزيز السريع، وشياطين ليلة الجمعة للسريع وصقر الرشود، وتنزيلات، وردوا السلام لمهدي الصايغ، ومسرحية دار - إعداد جماعي لفرقة المسرح العربي - إخراج فؤاد الشطي، وخروف نيام نيام لمحمد الرجيب، ودفاشة لعبدالعزيز الحداد من الكويت)^(١٨١).

ولكن السؤال المطروح الآن، رغم تأثر العديد من كتاب المسرح العربي بالنهج البختري في مسألة التفرير، وكسر الإيهام، هل يصلح لنا في عالمنا العربي، أن نهتم بمسرح بريخت هذا

الاهتمام ؟ - رغم طابعنا الخاص بنا، والذي يختلف، مهما كانت علاقات التشابه، عن طابع الشعب الألماني، وظروفه الحضارية ؟ والإجابة تأتي من خلال النماذج التطبيقية الآتية.

* الملامح الملحمية في المسرح العربي.

* نماذج تطبيقية.

(١) البعض يأكلونها والعة لنيل بدران

المسرحية في فصلين، من مشاهد متتابعة، يربط بينها مقدم البرنامج، الذي يقدم المشاهد، ويعلق عليها، ويشارك في تمثيل بعضها، والممثل في مسرحية البعض يأكلونها، يشترك في أكثر من مشهد، والحوار دائم بين ما يقدم كعرض سياسي ملحمي، وجمهور المشاهدين. فالمسرحية عبارة عن سلسله من المشاهد التمثيلية القصيرة التي تربط بينها شخصية واحدة تسمى بالمحور، ومهمته أن يعلق على تلك المشاهد ويقوم بشرح العلاقات إلى جمهور النظارة (١٨٢)، ويمكن أن نطلق على هذا المحرر في مسرحنا العربي اسم الحكواتي الذي " يدخل كمتنصر فاعل في الحدث الدرامي وليس مجرد راو " (١٨٣).

كتبت المسرحية، وعرضت في أكثر من مكان عرض في عام ١٩٧٢ على خشبة مسرح جرداء، تكاد أن تكون خالية تماما من الديكور وتسجل المسرحية تسجيلًا كوميديا، كاريكاتوريا، كل ما يجري في حياتنا العامة على كافة المستويات.

في مسرحية البعض يأكلونها والعة، ليس لدينا مجال للحديث عن شخصيات أو مواقف أو حبكة، فالمشاهد لا يربطها سوى خيط واحد هو، مقدم البرنامج، فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور يروى ويحشد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة ومكشوفة فيتحقق بذلك إزالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح والقاعة، " ويؤدي هذا الأسلوب أيضا إلى ربط المشاهدين وتركيز اهتمامهم. " (١٨٤).

وتعتبر مسرحية البعض يأكلونها والعة بعثا للعرض الهادف أو الفرجة المسرحية في كثير من المناطق العربية، في المغرب العربي وفي تونس، مع محاولة الاستناد إلى أعماق مآثر سب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس وصور. (١٨٥)

والمسرحية، سلسلة من اللوحات، تنتقد مواطن الضعف في حياتنا، نقدا لا يفارقه الإنخلاص لحظة واحدة، ولا يأس من الإصلاح، وكان هذه السليبات هي من ضمن عوامل نكسة يونيو ١٩٦٧.

ويشير المؤلف في إرشاداته إلى أنه " ليست هناك حاجة لستار يرفع " لأن الاتصال المباشر بين الجمهور، وما يجري فوق هذه المنصة لابد أن يتحقق منذ اللحظة الأولى ولا حاجة إلى ديكورات مركبة، وحتى يضمن منذ البداية القضاء على أي إبهام بين العرض - والصالة، فإن الممثلين يقومون بإدخال بعض قطع الديكور والاكسسوار البسيطة أمام المشاهدين ويحملونها معهم بعيدا عن المنصة عند انتهاء المشاهد.

(يقلد الكلب) . إحنا بنمثل . . بنلعب ، واهي ليله

وتعدى (١٨٨)

إن مقدم البرنامج ، في خطابه للمتهور ، وإشارته إلى أحد المتفرجين ، وتقليده للحيوانات يؤكد أنه يلعب ، ويؤكد أن ما يقدم مجرد تمثيل ، وبذلك يتيح مسافة بين العرض والجمهور كوسيلة لضمان يقظه المشاهد ، واستعداده لاتخاذ موقف تجاه ما سيعرض من النماذج السالبة ، ونلاحظ في هذا المشهد ، أن مقدم البرنامج يروي ويصف ، ثم يشخص ما يسبق أن وصفه وهنا يترك مسافة بين الصالة وما يتم على المسرح ، ويؤكد أن ما يتم مجرد تمثيل عامدا إلى كسر الإيهام . والتظاهر بالبغاء سمة من سمات شخصيات المسرح الملحمي . .

المدير : يصرف معاش شهري لأسرته

مقدم البرنامج : يافندم أسرته ماتت من قرون

المدير : مين كتب القصيدة دى

مقدم البرنامج : البحترى يافندم

المدير : أدوله علاقة

مقدم البرنامج : دامات يافندم (١٨٩)

وكان نبيل بدران في مسرحية البعض يأكلونها والعه ، يفصح جهل المدير المسؤول - الذي لا يعلم عما إذا كان البحترى حيا أو ميتا .

واستخدام اللوحات ، إحدى وسائل التفرير البريختي ، تستخدمها مسرحية البعض يأكلونها والعه ، ضمنا ليقظة المشاهد ، وكسر الإيهام .

الأول : لاحرب بدون قلم . . . القلم في يدي مدافع

والكلمات طلقات رصاص . طول ما قلعي معايا معايا

يبقى معايا سلاح . . لن أنخل من دورى في مواجهة

الإمبريالية العالمية الوقحة موقعي هنا في الجبهة الداخلية .

في أى مكان صحرا أن كان . . . أو بستان بس أمان (١٩٠)

ويمكن القول " إن تغيير المشاهد السريع والإضاءة الماهرة والخريطة التي تظهر في خلفية المسرح ، والسينما ، كلها من الخصائص الأساسية التي ميزت الصحف الحية " (١٩١) كمسرح تحريف . وتستخدم مسرحية البعض يأكلونها والعه أسلوب السرد وخطاب الجمهور تماما كالمسرح الملحمي :

الأول : (يتعد عن مركز التطوع ويخاطب الجمهور) عند

مستلزل حرب انما روعة امبارح البطل عسكرى اسمه

محمود ، وقع سبع طيارات وقتل عشرين اسرائيلي ، ودمر

عشر دبابات . لالا دي غير سباعيه اول امبارح ، فرق كبير

بين الاثنين . البطل هناك كان اسمه فتحي . . . والبطل
هنا اسمه محمود . . . ومعايها تمثيليه سهرة لسه طازره من نص
ساعه - أنا اسرع واحد يكتب من المعركة (١٩٣) .

ومسألة التعريف بالشخصيات تكون اساما لتذكير المشاهد بأن ما يقدم مجرد تمثيل وهذا
في حد ذاته من شأنه أن يعمل على خلق مسافة بين الممثل والمتلقى ، وتتيح له هذه المسافة أن -
يفكر فيها هو مطروح ، ومن ثم يتخذ موقفا تجاهه ويعمل على التغيير .

الخامس : انا بقة فنان . . . وحساس . . . وما قدرش
مشف فاهم ايه علاقة الفن بالمعركة . . . الفن يدخل المعركة
ليه ، الفن للفن مش للمعركة (١٩٣)

وعندما يطرح الخامس أو الفنان في مسرحية البعض يأكلونها والعه مفهومه حول أهمية الفن
للفن وليس الفن للمعركة ، خصوصا والمتلقى يعيش في حالة حرب حقيقية من جزاء عدوان
يونيو سنة ١٩٦٧ ، وعليه فإن حالة التناقض بين قول الفنان والواقع المطروح الذي يعيشه المتلقى
يجعله في حالة يقظه وتفكير ومن ثم الرفض للنموذج المطروح .

ويعتمد وهذا المشهد من مسرحية البعض يأكلونها والعه ، الى جانب مخاطبة الجمهور
بشكل مباشر ، يعتمد على السرد ، وتجسيد ما يحكيه مقدم البرنامج .

مقدم البرنامج : عادت النجمة الشهيرة شوشو من
الأراضي الحجازية بعد أن أدت فريضة الحج . . . وبمجرد
عودتها بدأت العمل في فيلم (نعم سأخلع ثوبي) (١٩٤)

وهنا يعتمد المشهد على التضاد ، فرغم عودة النجمة الشهيرة من الأراضي الحجازية وأدت
فريضة الحج ، إلا أنها ستقوم ببطولة فيلم (نعم سأخلع ثوبي) وهذا التناقض من شأنه ، أن
يتيح مسافة للمشاهد أن يفكر ويحكم على ما يراه .

أما الاعتماد على السرد فيتمثل في تلك الاخبار التي يرويها مقدم البرنامج حول الفنانة .

مقدم البرنامج : ومن أخبار النجمة الشهيرة شوشو أيضا
أنها قررت القيام بزيارة الجنود المقاتلين في الجبهة وقد حملت
معها عشرات الهدايا الثمينه لأبنائنا وأشقائنا الواقفين على
خط النار . . . (١٩٥)

وقد ساعد السرد ، كلاً من المسرح الملحمي ومسرح الصحف الحيه ، على تحقيق غايتها
الأساسيه وتمثل في تنبيه المشاهد ، اتخاذ موقف من المعروض ووضح ذلك في مسرحية البعض
يأكلونها والعه . ويقطع مقدم البرنامج المشهد ، موجها حديثه الى الجمهور ، وكأن العرض عرض
ارتجالي

مقدم البرنامج : الاستاذ ده ماضحكشى ابدا من أول

العرض . . دامكشر قوى . . ما هو يا ما مديون . . يا ما
متجوز، يا ما ناقد، يا ما بقى أنا مش قادر أضحككم . .
ما تصحكوا بقى - انشأ الله يارب اللي ما بضحك ما ياخذ
علاوة السنة دى ^(١٩٦)

وجدير بالإشارة هنا إلى أن الممثل الحكواتي، يستخدم وسائل كثيرة لكسر
الايهام، "كإدخال متفرج أو أكثر وسط العرض لتوسيع المجال، ولخلق حالة موضوع لدى
المشاهد ليشارك في اللعبة التمثيلية بأكبر قدر من التجاوب والانسجام". ^(١٩٧)
وإذا كانت مسرحية البعض يأكلونها والعه، قد اعتمدت أساسا كمسرحية ملحمية على
تهينة التناقض، فإن هذا التناقض يحدث بشكل واضح، عندما يحدث المرشح جميع البسطاء
من العمال والفلاحين، بلغة مغربة عنهم تماما. ومن هنا يجيء التناقض.

المرشح : أخواني العمال، وابنائي الفلاحين أنا يعني أحب
أتكلم ببساطه ووضوح، أن جماعيه القيادة أمر لابد من
ضمانه في مرحلة الانطلاق الثوري، وأن جماعة . . .
الانبعاج الانحداري يجب أن يكون الركيزة الأساسية
والمنطلق الأول، إذ ما التحم مع الانحدار التصاعدي
والتوسع الانكماشى والصعود الهبوطي مدعيا بالانفتاح
الانغلاقي والوضوح والغموض والملحمية
العمارية الموصولة حتما إلى طريق الاشتراكية ^(١٩٨)

فالتناقض هنا في كلام المرشح، الذى يبدأ حديثه، بأنه سيتحدث ببساطة، لجمع من
البسطاء، ويحدث التناقض من خلال سرد هذه الألفاظ التى لا معنى لها، ومن خلال التناقض
في الموقف، والتغريب على مستوى اللغة، تتسع المسافة بين المرشح، والجمهور، ومن ثم يفكر
المشاهد فيما يقال وفيما هو مطروح فيرفضه، ويعمل على تغييره.

وعندما يرفع مقدم البرنامج سماعه تلفون وهمي، ليتصل بالمؤسسة العامة للرقص اللولبي،
لطلب راقصة، ويكتشف أن جميع الراقصات محجوزات، لشهر مقدما، في وقت تعيش فيه
مصر والعروبة، جرح الانتكاسة، فترد عليه مؤسسة الرقص اللولبي، بأن الشعب لا يدفع،
يكون تعليق مقدم البرنامج، حاذيا ومباشرا.

مقدم البرنامج . . بتقول ايه، الشعب ما بيدفعش كثير دا
هو اللي طول عمره بيدفع، ما بتقراش تاريخ والا أيه ^(١٩٩)

وهنا يكون مقدم البرنامج، قد ضمن أن يجذب اهتمام الجمهور معه، وضمن يقظته «فالعلاقة
بين مسرح الإثارة والرعاية والمسرح الملحمي من ناحية أخرى اشتراكهما في الوعي الاجتماعي» ^(٢٠٠)
«لقد أصبحت المشكلة الاجتماعية والاقتصادية هي المسرحية ذاتها في مسرح التحرير والإثارة
ونلتقي مع هؤلاء الذين يتشدقون بالشعارات، ويتاجرون بكل شيء حتى بمعركة المصير مع

العدو، ومحو عار النكسة، حتى إذا دعوا للنضال كانوا أول انصارين من أداء الواجب .
ويحدث التناقص، عندما تظهر على الشاشة الخلفية صور لبعض الممثلات والراقصات وبعض
إعلانات الأفلام السينمائية الغربية والمتيرة، في الوقت الذي تعاً فيه الجهود والطاقات من أجل
المعركة، وحيث يدخل أحد الممثلين حاملاً لافتة مكتوباً عليها بخط واضح، تطوعوا من أجل
المعركة»^(٢٠١)

ويقطع مقدم البرنامج المشهد ويخاطب الجمهور .

مقدم البرنامج : (ينظر في ساعته) تحبوا بقة تأخذوا ربيع
ساعة استراحة (يشير الى المتفرحين) ناين عليك عايز تشرب
قهوة بالأمانة قهوة سادة . . والأستاذ ده نفسه يدخن . . .
على أي حال اتفضلوا استراحة ولع نور الصالة .^(٢٠٢)
والفصل الثاني، كما الفصل الأول، يبدأ بمقدم البرنامج، في
توجيه حديثه إلى المشاهدين .

مقدم البرنامج : آمال فين الأستاذ اللي كان قاعد هنا،
وبالإمارة كان يقزقز لب، والمدام اللي كان معاها عيل
بيعط . . حد ينده هم من بره، ماحدش ناقص تاني
(يفتش الصالة) ماحدش مزوغ - يعني نشغل نكمل . . .
إيه . . بتبصر في الساعة ليه ماتخافش حتلق
المواصلات . عارفك ما انت زي حالاتي من أشهر ركاب
الأتوبيس أبوشرطة^(٢٠٣)

من هنا نرى أن مقدم البرنامج، كمقدم للأحداث، وكمعلق عليها، فإنه دوماً يقيم علاقة مع
جمهور المشاهدين، عامداً إلى كسر أي إيهام، ومتيحاً مسافة بين مايقدم من مشاهد، وصالة
العرض، حتى يتسنى للمشاهد أن يفكر فيما يطرح أمامه وليتخذ موقفاً تجاه المطروح، ومن ثم
يعمل على التغيير .

والمسرحية لم تكتف بأن يقوم الممثل بأكثر من دور، بل أيضاً أتاحت للممثل أن يقوم مقام قطعة
الديكور أو الاكسسوار، معتمداً إلى كسر الإيهام، والبساطة ما سبق أن ذكرنا .
(يدخل ممثل يحمل لافتة مكتوباً عليها محطة أتوبيس -
يقف مقدم البرنامج بجوار اللافتة - وكأنه ينتظر
الأتوبيس، وعلى الشاشة الخلفية تظهر سيارات - منطلقة
مزدحمة بالركاب، مقدم البرنامج يشير بيده للسيارات لكي
تتوقف، ولكن بدون جدوى)^(٢٠٤)

ويسأله مقدم البرنامج

مقدم البرنامج : آمال سيادتك بتشتغل ايه

الممثل : محطه

مقدم البرنامج : سيادتك محطه ، أهلا (يصافحه) وأنا راكب (٢٠٥)
وكما بدأت المسرحية ، بمقدم البرنامج ، يكون آخر من يحدث جمهور الصالة هو أيضا .
مقدم البرنامج : يا جماعة احنا أسفين اذ كنا يعني ، كان
قصدا شريف والله . . كان قصدا نسليكم ونضحكم
ينتظر في ساعته) ياه دا الساعة بقيت (بذكر الوقت
بالضبط) يادوب بقه تروحوا . . نرجو لكم نوما هادئا .
وأحلاما سعيدة .

وبعد أن قدمت مسرحية البعض يأكلونها والعه ، عدة نماذج مرفوضة «يربطها جميعا نمط كلي
واحد ، يوفر لها أثرا عاما واحدا» (٢٠٦) ، تكون المسرحية الملحمية ، قد استطاعت فعلا التأثير على
جمهور مشاهديها أو قرائها ، لصالح فكرة سياسية واقتصادية واجتماعية ، بغية الرفض والتغيير ،
فالمسرح السياسي الملحمي «يستطيع بتعرضه لمصالح المتفرج اليومي ، إيقاظه من سباته ، إلا أن
النشاط والانتباه والتساؤل والغضب والتمرد أو ماشاء من تفاعل ، يلائم خطته» (٢٠٧)
إن مسرحية البعض يأكلونها والعه ، قد استطاعت أن تثير الكثير من النشاط والغضب والتمرد
والتساؤل ، والرفض من أجل التغيير نحو الأفضل والأكثر عدلا ، للإنسان المصري بعد نكسة
يونيو ١٩٦٧ .

في الأنظمة التنكزية ، تلك القاعدة الجهورية ، اعطني رداء وتاجا ، اعطك ملكا
مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

يبدو الحضور البريختي قويا في مسرحية الملك هو الملك ، فالمسرحية مكونة من مدخل ، وخاتمه
وخمسة مشاهد ، وأربعة فواصل ، لكل مشهد وفاضل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك
الفاضل ، مثلما فعل بريخت في بعض أعماله التعليمية ، فنجد سعد الله ونوس قد طرح عنوان
المشاهد كما يلي على لافتات مثل «عندما يضجر الملك يتذكر إن الرعية مسلبة وغنية بالطاقات
الترفيهية» ، «والواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة» ، «الملك يعطي سريره
رداءه للمواطن أبي عزة» ، «المواطن أبو عزة يستيقظ ملكا» ، وعناوين الفواصل ، مثل «حكاية
عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة» ، «محكوم على الرعية ان تعيش الآن متنكره» ، «نذكر
بأنها لعبة - ولنتراهن على النتيجة» . . الخ . وهذه اللوحات الأربع عشرة تحدد الأحداث وتعلق
عليها .

ومن وسائل التفرير في مسرحية الملك هو الملك ، أن عمد سعد الله ونوس إلى قطع الحدث ،
وعدم الحرص على تطوره ، حتى لا يحدث التشويق أو الاندماج بالنسبة للمشاهد ، ولقد
استخدم ونوس الفعل الماضي طلبا للتفرير التاريخي وحرصا على أن تظل هناك مسافة بين
الحدث المروي والمشاهد .

عبيد : في قديم . . قديم الزمان . كانت هناك جماعة من البشر (٢٠٨)

ولا يخرج ونوس في مسرحية الملك هو الملك عن روح المسرح المرتجل ، فالمسرحية تبدأ وثمة جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكد للمشاهد أن ما سوف يراه مجرد لعبة ، أي الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية تروى ، لتتعلم منها .

عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة .

أبوعزة : هي لعبة .

الملك : نحن نلعب

عبيد : الكل جاهز ^(٢٠٩)

فالمسرحية ماهي إلا لعبه حضرها ويقود مجراها زاهد وعبيد ، والمقصود باللعبة مسرحيا ، هو أننا نمثلون وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع ، وإنما أمشولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه . ومن هنا عمدت المسرحية إلى كسر الإيهام تماما ، كسمة من سمات المسرح التعليمي .

إلا أن اختيار شكل اللعبة له وظيفتان إضافيتان كما يرى سعد الله ونوس ، حيث يقول : الأولى ، هي أن الأحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد بها يمثلانه ، لا من وجهة نظر محايدة ولو شكليا . وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعددين . الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعه واحدة ، والثاني هو أنها تؤدي دورا في أمشولة ، من الحيوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها ، وهي تبلغه للمتفرجين . ولذا فهي غير مبنية إلا بحدود جزئية على أساس المكونات النفسية ووحدة الطبائع ، وهي لا تتقمص الدور ، بل تشخصه ، أما الوظيفة الإضافية الثانية ، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين . ^(٢١٠)

ولكي يؤكد سعد الله ونوس على ألا يستغرق المشاهد والممثل في اللعبة ، فإن النص يطرح في أكثر من موضع إنها لعبة تتم في مملكة خيالية كحكاية وهمية ، ويؤكد زاهد ، وعبيد إنها سيكونان منزويين في هذه الحكاية .

مرة نظهر هنا . ومرة نظهر هناك ، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق اللعبة ^(٢١١)

وفي الفصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يؤكد عرقوب والسياف أنها لعبة

عرقوب : نحن نلعب

السياف : واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة ^(٢١٢)

ويؤكد سعد الله ونوس في المشهد الخامس أن الملك يلعب ، ويقول عرقوب : .

عرقوب : . . تم الملعب وبدأ الهزل ^(٢١٣)

وهكذا يؤكد سعد الله ونوس أن ما يحدث في أكثر من مشهد أنه مجرد لعبة ، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثل في التقمص ، ومن ثم يعمل على الانتباه .

لقد لجأ سعد الله ونوس إلى استخدام فرقة الإنشاد في مسرحية الملك هو الملك وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التسلسل حتى تمنع المشاهد من الاستغراق في الحدث ، ولقد تكررت هذه

الأناشيد في أكثر من مشهد من مشاهد المسرحية مثل :

أنت مولانا الكريم ، سددت بالملك العظيم
فايق يانسل الكرام ، في نعيم لايرام
البشر في جبينه ، والخير في يمينه
فاحفظه يارب السما ، معززا ومكرما (٢١٤)

وحين يعكس سعد الله ونوس موضوع التنكر، فانه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعامية، توظيفا يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن، ولذلك يتحدث أبوعزة بلغة تخرج إلى السجع، مثل «أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبض على العباد (مغنيا) أنقش الختم على البياض، فينقضي أمري بلا اعتراض» (٢١٥)

ولقد كانت لغة عبيد وزاهر رمزا للثورة، لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي غزة دلالات متصارعة، الى جانب القيمة التعليمية المباشرة في معظم أقوال عبيد وزاهر عبيد: في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم هم يمعنون في الإرهاب ونحن نمنع في التنكر. . التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد، ينبغي ان نتوقف مع اللحظة المواتية، لانبكر ولا نتأخر

وكأن عبيد، يلقي الصالة درسا في أصول التنكر الإيجابي الثوري. كذلك عندما يقوم عبيد بدور الراوي، عند حكايته عن الاصل التاريخي للتنكر، وكيفية الخلاص منه .

وفي الفاصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار بين عرقوب والسياف وعبيد وزاهد، حوار يغلب عليه الطابع التعليمي أيضا وبشكل مباشر السياف: في الحيلة السلامة. ومن الحيلة أن نذكر

عرقوب: كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر. نتوقف لحظة ونذكر

عبيد: مامن ملك يتخلل عن عرشه إلا اقتلاعا

زاهد: مامن ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحا (٢١٦)

محمود: علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه (٢١٧) وفي خاتمة المسرحية، يقرر عرقوب أنها لعبة كنت فيها الشاهد والضحية .

ولكن «هل تعلمت شيئا» (٢١٨)، وكذلك السياف، الذي كان المنظم والضحية والذي صار مجرد ظل أو غبار ولكن «ماذا يمكن أن يتعلم الظل أو الغبار» (٢١٩)

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وثمة جوقة تقدم المسرحية أو اللعبة وتخطب المشاهدين وتحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها فهبت تأكل مليكها، وتنتهي المسرحية طارحة درسها على المشاهد .

لقد لجأ ونوس إلى وسيلة التعريف بالشخصيات لكسر الإبهام وكوسيلة من وسائل تحقيق التفرغيب، وعلى سبيل المثال مايلي :

السياف: دعوني أسأل قبل أن أبدأ . أنا سياف أم جلاد . . .

إني أحمل بلطة لاسيفا (٢٢٠)

عبيد: أما الشاهبندر والشيخ طه ، فإنها يتحيان ركنا ويعبثان بالشخوص والدمى . . .
(الشيخ طه ، والشهيندر) معا . . ونحن . . من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط (٢٢١)
الوزير: أنا الوزير بربير الخطير. لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك (٢٢٢)
ميمون: إني ميمون حاجب ايوان الملك ومقصورته (٢٢٣)

عرقوب: وعرقوب بإذا يحلم؟

عرقوب: (مشيرا إلى أبي عزه) هذا معلمي ، وأنا خادمه (٢٢٤)

عبيد: أما نحن ، فأفضل أن يدرز كل منا شفته ، ولا ييوج بما يحل في خاطره
زاهد: سنبقى متزوين في هذه الحكاية كما هو حالنا في الحياة (٢٢٥)

وإلى جانب حيله بالتعريف بالشخصيات ، في مسرحية سعد الله ونوسي ، الملك هو الملك
لجأ إلى وسيلة بريختية أخرى ، وهي المشاهد الإيثائية ، فمثلا استخدم بريخت في مسرحية «رجل
برجل» ، مشهد الجنود الانجليز وهم يسلمون ملابس زميلهم المفقود جرايا جيب إلى المغفل غالي
غاي ، ويتحول من مجرد حامل مغفل إلى جندي نشيط ، يستخدم سعد الله ونوسي في مسرحية
الملك هو الملك ، نفس الحيلة عندما يعطي أبو عزه المغفل تاج ورداء الملك ويتحول بذلك من
مغفل إلى ملك . وان كانت الفكرة الأساسية مختلفة في المسرحيتين عند كل من بريخت وسعد الله
ونوسي . إذ إن أبا عزه عند سعد الله ونوسي ، لم يتحول باختياره ، كما هو حال غالي غاي ، كما
أنه لم يتدخل في سياق تبدله الذي يتم لا إراديا وعبر لعبة آلة تعمل بانتظام وتشفط الأشخاص
لتقولبهم حسب مقاساتهم . فالرداء لا يلعب عند بريخت الا دورا ثانويا ، أما عند سعد الله
ونوسي فقد لعب دورا أساسيا ، «لبس الرداء فأصبح ملكا ، أعطني رداء وتاجا ، أعطك
ملكاً» (٢٢٦) .

في مسرحية الملك هو الملك ، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة وحل وعلاقة سببية
بين المشاهد ، بل هناك بناء يقوم على المشاهد ، والفواصل ، والمشاهد الخمسة ، تكون للملك
والحاشية وأبو عزه وأسرته ، أما الفواصل الأربعة فمعظمها للثوار ، ويغلب عليها الطابع
التعليمي ، لكن رغم استقلالية المشاهد والفواصل ، الا أنها في النهاية تصب في البناء الشامل
للمسرحية ، الذي يعتمد على الحدوثة كهيكل أساسي للبناء ، كما أن الشخصية لم تلغ ، إذ ركز
سعد الله ونوسي على جدلية علاقاتها ، كمستويات للتنكر .

في مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار في بعض المشاهد على مستويين : الحلم والواقع ،
فعندما ترك عرقوب ، سيده أبا عزه وحده ، ليحضر له الشراب ، يبقى أبو عزه وحده . . . ويتخيل
أنه أصبح ملكا يعذب أعداءه ، وهو ما لن يحدث أبدا . عندما يتحقق الحلم عن طريق اللعبة .
وكانه مسرح - داخل مسرح ، يمثل فيه ممثل واحد .

أما أطراف الصراع في مسرحية الملك هو الملك ، فهو صراع واضح وإن كان غير مباشر ،
فهو بين الشعب من جهة ، وبين السلطة من جهة أخرى أياما كانت السلطة ، ومهما تغير

الملك، أما زاهد وعبيد، فيقودان اللعبة، وأبو عزه وعرقوب سقطا في سياق اللعبة، أما من يحرك الخيوط ويعت بالدمى المعلقة بخيوط، فيهما شهبندر التجار والشيخ طه، أي الاقتصاد والدين.

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك بمدخل، وتنتهي المسرحية بخاتمة كما بدأت، حيث الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون والسياف، يشكلون مجموعة تقف على يسار الخشبة ووراءهم الشهبندر والإمام يرقصان الدمى كما في المدخل، وفي الطرف المقابل من المسرح يقف زاهد وعبيد.

الملك : لعبة، ربما كانت لعبة (لهجة لصادق الأوامر) من الآن فصاعدا اللعب ممنوع. المجموعة : (وراءه) اللعب ممنوع.

الملك : والوهم ممنوع، والخيال ممنوع، والحلم ممنوع^(٢٢٧).

ففي الفترة التي تحتد فيها التناقضات في المجتمعات الطبقيّة، وتتصاعد حركة النضال. من الحتمي والطبيعي أن يشتد الإرهاب، وتتمادى السلطة في استخدام القمع.

وهكذا استطاع سعد الله ونوسي في مسرحية الملك هو الملك أن يطرح للمشاهد العربي، شكلا مسرحيا ملحميا، استخدم وسيلة التغريب لكسر إيهام المتلقي، وجعله يقظا، حتى يتمكن الكاتب من طرح رؤية فكرية وسياسية واضحة إلى جماهيره من القراء والمشاهدين. ويمكن القول إن الدرس السياسي الواضح الذي طرحته المسرحية، يتمثل في أن تغيير الأفراد، لا يعني إطلاقا تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشكل، لا يعني بحال من الأحوال تغيير المضمون أو الجوهر. فعلى الأنظمة أن تتغير من قواعدها حتى تصح الجسوم وتلمع الوجوه، ونقضي على التنكر والاستلاب.

وبعد أن درس الباحث مسرحية الملك هو الملك، يمكن القول إن الشكل ليس هدفا في حد ذاته عند ونوسي، وليس المضمون الذي طرحته المسرحية، منشورا سياسيا، لكن ثمة وحدة عضوية بين الشكل والمضمون، يضاف إلى ذلك الفهم الواعي لدقائق ومكونات العمل المسرحي، ثم العودة إلى التراث وتوظيفه ليخدم الرؤية العصرية، والتي قدمها ونوسي بأسلوب قريب من الجمهور العربي.

المهرج ::.....الوحشية تابعة

كصغار البيض في الأعماق ولاستئصالها ينبغي تحطيم كل

شيء

محمد الماغوط

ينبغي أن تدلل من خلال النص المسرحي، على أن نص المهرج، نص ملحمي، كتبه الماغوط على غرار أعمال بريخت الملحمية، مستخدما العديد من وسائل التغريب البريختي لكي يمكن المشاهد من ممارسة النقد المثمر، وفق موقف اجتماعي، ولكي يتيح للمشاهد مسافة

بينه وبين العمل الفني لإتاحة حالة من الانفصال النقدية الواعية ومن هذه الوسائل، وسيلة التعريف بالشخصية.

قارع الطبل : وسيقوم بدور عطيل ممثل شاب قمر (يقفز من بين أكوام الثياب على العربة الممثل الأول في الفرقة ويحنى للجمهور) اسمه سرعة وأصبح خلال شهور من المع نجوم المسرح أما دور ديدمونه فستؤديه ممثلة نابغة رضعت الفن منذ نعومة أظفارها (تقفز الممثلة الأولى وهي ترضع مصاصة أطفال في فمها وتحني الجمهور أما الديكور ورسم الشخصيات فسوف يقوم بها جميعا الفنان العظيم (يقفز الرسام وهو يحمل سطلا وفرشاه يحنى للجمهور ويبدأ بطلي الممثلين) الذي بدأ حياته رساما كلاسيكيا ثم انتقل من المدرسة الكلاسيكية الى التعبيرية فالواقعية فالتجريدية، وهكذا إلى أن أصبح أعظم طراش في البلد يتهافت عليه البناؤون في كل مكان^(٢٢٨).

لقد قدم لنا قارع الطبل ممثليه وأبطاله ومهندس الديكور، ثم يعرفنا بعد ذلك في موضع آخر من الفصل الاول بشخصية عطيل، فيقول:

قارع الطبل : (وهو يشير إلى المهرج الذي حمل الجثة بين يديه وخرج بها مولولا) انظروا إلى هذا المغربي الشجاع هذا الفارس الذي انقلب من قائد صنديد لإيهاب الموت إلى إنسان مسحوق لا يقوى على شيء^(٢٢٩).

وقارع الطبل هذا يذكرنا بشخصية الخادمة ساينا «التي لا تفتأ تقاطع العرض محتجة على هذا ومعتزة على ذاك، وكأنها تذكر الجمهور أن ما يروونه على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا في تمثيل^(٢٣٠)، وذلك في مسرحية نجونا بأعجوبة.

وأحيانا تلجأ الشخصيات مباشرة إلى التعريف بنفسها، ففي الفصل الثالث وأثناء التحقيق مع صقر قريش على إحدى بوابات الحدود، يطرح الماغوط الحوار التالي.

الشرطي : هل أسجل هذا الهراء

المدير : لا . إنه دجال ومنافق

صقر : إنني صقر قريش . . عبدالرحمن الداخل^(٢٣١)

ومن بين وسائل التغريب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج، وسيلة الحديث إلى الصالة، والذي يقوم به قارع الطبل، والذي يلعب في المسرحية دور الراوي «فالدائرة التي تنطلق من خشبة المسرح وتتجه إلى الصالة دائرة معقدة أساسا تعتمد إثارة الرد والجواب»^(٢٣٢).

قارع الطبل : أيها الزبائن الكرام . أيها الجمهور الكريم .

ربون : السلام عليكم

قارع الطبل : وعليكم السلام (مستأنفا خطابه) لقد كان المسرح

الربون : صباح الخير

قارع الطبل : صباح النور . أهلا وسهلا (مستأنفا) لقد

ظل المسرح . . واحد قهوة للأستاذ

(مستأنفا) وبدلا من أن يذهب الشعب إلى

المسرح ، جعلوا المسرح يذهب إلى

الشعب . . فإلى حيوبكم أيها الأخوة

المواطنون وتمتعوا معنا بالقول الجميل والفن

الأصيل الذي يخدم الشعب . . . ويسرنا

بهذه المناسبة أن بدأ برنامجنا لهذا اليوم

بواحد من أعظم كتاب المسرح في العالم .

آلا وهو شكسبير ، وبمرحبة من أعظم

المسرحيات في العالم آلا وهي مسرحية

عطيل (تصفيق) وسوف تشاهدون هذه

المسرحية بحلة جديدة مشعة وأسلوب لم

يطرق من قبل ابدا . . . (٢٣٣)

وفي موضع ثالث يوجه قارع الطبل حديثه إلى الصالة بعد أن تقدم الفرقة الجواله مشهدا
لهارون الرشيد .

قارع الطبل : وهكذا أيها الإخوة كتتم مع العدالة والكرم

العربي في أبهى صورته وأروع شكل . . .

ولكن أيها الإخوة المواطنون . هل استمرت

الأمور على هذه الحال ؟ ابد أيها

الإخوة . . . (٢٣٤)

ولم يقتصر دور قارع الطبل على رواية الأحداث ومخاطبة الجمهور وتقديم الشخصيات ،
بل أيضا امتد دوره للتعليق على الأحداث ففي الفصل الأول يعلق على مشهد قتل عطيل
لديدمونة بقوله :

قارع الطيل : (مستعلا حماس الجمهور لهذه الفترة من
البرنامج وهكذا أيها الأخوة رأيتم أمام
أعيكم ما فعله الغيرة في النفوس ، وما
تلحقه من ضعف وخدر في أهمم
والعرائم . . . فبينما كان عطيل . . هذا
البطل المغربي الشجاع يستعد للذهاب إلى
الحرب والنضال ضد الاستعمار . . . لم يجد
أعداء هذه الأمة سوى هذا الأسلوب
الرخيص ، أسلوب الغيرة لصرفه عن
واجبه^(٢٣٥) .

ولقد استعمل محمد الماغوط في مسرحية المهرج الأغاني ، كوسيلة تغريبيه من شأنها أن
تقطع الحدث ، وتعطي فرصة للمتلقي أن يفكر .

المهرج : (تدخل على الفور الممثلة ثياب
الحارية وترقص أمام المهرج على الأنغام
التي يعزفها احد الممثلين وهو يغني أغنية
شعبية غرامية سرعان ما يشارك الجمهور في
ترديدها ، والتصفيق لها طربا
واستحسانا)^(٢٣٦) .

وفي مشهد آخر من الفصل الأول وأثناء تمثيل مشهد صقر قریش ، يشارك الغناء والرقص
في المشهد المسرحي .

المهرج : . . . (يتابع الرقص ويغني أغنية شعبية
معاصرة فينسجم معه القسم الأكبر من
الجمهور ويشاركه الغناء والدبكة بينما
ينسحب القلة منهم)^(٢٣٧)

ومن وسائل التفریب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج ، التكرار الذي يؤكد شيئا
ما ، يريد أن يلفت نظر المشاهدين إليه ، ففي الفصل الثالث وعندما يحتجز الشرطي المطربة ،
توجه الأخيرة كلامها إلى المهرج قائلة :

المطربة (تلفت إلى المهرج و) : شرطي
بماذا تتحدث إلى شرطي ؟^(٢٣٨)

ونفس العبارة يكررها المدير، عندما يوجه كلامه معتدرا إلى
المطربة قائلاً:

المديرة شرطي بماذا

تحدثين إلى شرطي . (٢٣٩)

وكان الماغوط، يريد أن يقول أن الحديث أو الحوار مع الشرطي، لا طائل من ورائه. فهم
لا يفهمون إلا في حدود ضيقة، كذلك يتمثل التكرار في الفصل الثاني، عندما يستوجب
المهرج دخام البطل العربي أمام صقر قريش ليريه، قسوة الاستجواب المباحثي المعاصر،
المهرج: طبعاً، أنت غامض ومشوه (٢٤٠)

ونفس الاستجواب يتكرر، ونفس الالفاظ تقريباً، عندما يستجوب المدير ومعه
الشرطي، صقر قريش عند بوابة الحدود.

الشرطي: مشبوه

المدير: وغامض (لصقر قريش) أعزب

أم متزوج (٢٤١)

وإلى جانب تلك الوسائل التغريبية التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج نجد أنه لجأ
إلى البعد الزمني، فطرح مشاهد من مسرحية عطيل، ومشهداً من حياة هارون الرشيد،
ومشهداً من صقر قريش، حتى يتيح للمشاهد مسافة ليقارن، ويفكر، ففي نهاية الفصل
الأول، يخرج صوت من ساحة التليفون يؤكد أنه من الماضي، من التاريخ، (٢٤٢)
ولقد استخدم الماغوط حيلة المسرح - داخل المسرح، مثلما استخدمها بريخت في مسرحية
دائرة الطباشير القوقازية،

قارع الطبل: ولأن وقتنا من ذهب فلن نقدم
المسرحية، بكاملها، بل سنكتفي بفصل واحد منها، وهو
فصل الغيرة (الممثلون يصفقون) لأن الغيرة أيها الأخوة
من أهم الأخطار التي تواجه أمتنا في الظروف المصرية
الراهنة (الممثلون يصفقون) فإلى مشهد الغيرة الخالد في
مسرحية عطيل الخالد، (الجمهور والممثلون يصفقون بينما
ينزوي قارع الطبل ويفسح مجالاً للتمثيل . . . صمت
ونحنحات وأصوات نراجل ثم يسقط الضوء على الممثل
الأول في دور عطيل وقد أخذ يشد من قامته ويتشنج
محاولاً بطريقة مضحكة ومبتذلة تقمص شخصية عطيل
كقائد يشير بغطرسة وتوتر وكأنه بلا مفاصل . . . وسيطلق
عليه من الآن وصاعداً اسم المهرج (٢٤٣)

وتكرر حيلة المسرح - داخل المسرح في مسرحية المهرج، فيتقدم قارع الطبل مشهداً من

هارون الرشيد مستخدما الأفعى .

قارع الطل : . . . إلى (بصوت مرتفع ومتحمس)

هارون الرشيد لينسحب من المسرح ليخليه للمهرج وقد

ظهر بقناع يمثل هارون الرشيد ، فيتعالى إلى التصفيق

والضحك والصمير (٢٤٤)

ويلجأ الماغوط إلى كسر الحدث ، وإيقافه ليترك للمشاهد فرصة التفكير ، ويمنعه بقدر

الإمكان من الاندماج ، فعندما يقول المهرج الذي يلعب دور عطيل أن ديدمونه من نابولي ،

يصح له

الممثل الثاني أنها من البندقية . ثم تظهر المثلة التي تلعب دور ديدمونه وقد وصفها الماغوط كالتالي

المثلة (تظهر مليئة النداء ، وهي بثياب عصرية ، تعلق

لبانا وتؤرخ حقيقته . الجمهور يصفق لها ، فتبسم له ثم

تنصرف لأداء دورها (٢٤٥)

فالمثلة التي تقوم ديدمونه تعتمد إلى كسر الإيهام ، كذلك يشاركها الجمهور .

المهرج : اين كنت حتى الان؟

المثلة . (مرتده)

الزبائن . بالسينما : . عند الخياطة . . عند الكوافير .

المهرج : (للجمهور ايضا) رجاء يأخوان (٢٤٦)

وفي معظم نص المهرج يشارك الجمهور الممثلين في الحوار

المهرج : (للممثل الثالث) اكتب : أيها الكلب

رسول شارلمان : مولاي

الممثل الثاني : لايجوز

المهرج : اخرس . اخرسا (للجمهور الضاحك)

إخرسوا (٢٤٧)

ويمكن للباحث أن يعدد مناطق كثيرة من النص المسرحي المهرج كدلائل لكسر الإيهام ،

وتدخل الجمهور في الحدث . ولقد استعمل الماغوط في مسرحية المهرج ، الخرائط كوسيلة

ايضاح ، فعندما يعرض صقر قريش على المهرج إحدى الولايات ويوضح له على الخريطة ميزة هذه الولاية .

عبيد الله : عندنا ولايات من جميع الأحجام والأوزان .

صقر : الخريطة ايها الخادم . . سانتقي لك ولاية صغيرة في

حجمها كبيرة في فعلها .

الخادم : (يناوله الخريطة) تفضل يامولاي

صقر: . . . لقد خوسا مافيه الكفاية (يبعث في الخريطة)

وجلدتها (٢٤٧)

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى وسيلة التعريب عن طريق اللغة، فعندما يناور المهرج، الذي يلعب دور عطل، ديدمونه طالبا منه المنديل تجيبه الممتلة، أن استعمل كليكس، فهنا يستعمل الماغوط الفاظا حديثة جدا مثل، لوريل وهاردي، مك إنتر، جيمس بوند، وأحيانا أخرى يستخدم الفاظا منحوتة معجمية.

المهرج: وبعد وبعد

الممثل الثالث: أناخ الدهر على بكللكه، فكر مي من

مشربه ومأكله، حتى صرت من الضعف والهرال، أمرق

والله من تقوب النخل والغربال (٢٤٩)

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى التناقض، كي يفكر المشاهد ويتخذ موقفا، تجاه المطروح أمامه، ويبرز هذا التناقض من خلال حوار بين صقر قريش والشرطي والمهرج.

المهرج: مولاي . . هل أنت على ما يرام

صقر: طبعا إن الإجراءات شكلية . . سؤال وجواب

وأمصى حيث أشاء

المهرج: من قال لك هذا الهراء

صقر: أحفادي. الدورية التي أوقفتني على الحدود

المهرج: (ناتحا) سؤال وجواب. مولاي أنت لا تعرف ماذا

يعني السؤال والجواب لديهم قد نموت وتتعفن هنا وراء هذه

القضبان قبل أن ينتهي ذلك السؤال وذلك الجواب

الشرطي: العهود التي تتحدث عنها زالت وانتهت. الآن

عهد الكفاح عهد الحرية

المهرج: عهد الحرية . . وأعظم قائد في تاريخ العرب،

يقف وراء القضبان كالقتلة والمهرجين (٢٥٠)

فصقر قريش يظن أنها إجراءات شكلية، وسوف يطلقون سراحه لكن الواقع، كما طرحه المهرج، أنه قد يموت ويتعفن دون أن ينتهي السؤال والجواب، كذلك، نجد أن الشرطي يتحدث عن عهد الحرية، لكن التناقض يتضح، في أن أعظم قائد في تاريخ العرب يقف وراء القضبان كالقتلة وفي عصر الحرية الذي يتحدث عنه الشرطي. ومن سمات المسرح الملحمي، في مسرحية المهرج، تتبع تاريخ بعض الشخصيات فمثلا الكاتب محمد الماغوط، يتبع تاريخ شخصية الممثلة الجواله، والتي نعرف أنها نفس المطربة المشهورة، التي أحتجزت للحظات عند بوابة الحدود كما " يتبع بريخت تطور البشر طيلة حياتهم " (٢٥١)

المطربة : (تلتفت إلى المهرج) شرطي . بها تتحدث إلى شرطي ؟

المهرج : (يفاجأ بأنها ذات الممتلة التي لعبت أمامه دور ديدمونه في يوم من الايام) ديدمونه المطربة : (وكأنها لا تعرفه) أهلا المهرج (مصدوما) ما بك؟ هل تتعزين بمغص؟ المطربة . (متبهدة باستعلاء) أذا إنها متاعب الشهرة أصبحت فوق الريح (٢٥٢)

ومن سمات المسرح الملحمي ، التي تتمثل في مسرحية المهرج للماغوط ، أن الممثل ، بعد أن يحكي ، يقوم بتجسيد ما يروونه .

صقر قریش : أريد أن أعرف كيف ضاعت فلسطين؟

المهرج : ضاعت بالخطب؟ صقر: الخطب؟ وماذا تعني الخطب المهرج . (ينس تعاسته على الفور ويتمصص شخصية خطيب معاصر) أيها الاخوة المواطنين . . . أيها الشعب الكريم (ثم يقفز ويهلل ويصفق كواحد من العوغاء) (ويغني) يا فلسطين جينا لك وحيناً وجينا . . . جينا لك (٢٥٣)

ومن الممكن أن يرى ممثل ، نم يقوم بمثل آخر بتجسيد ما يرويه زميله .

فارع الطبل : إلى (بصوت مرتفع متحمس) هارون الرسيد . (ينسحب عن المسرح ليخلبه للمهرج وقد ظهر بفناع بمنزل هارون الرسيد فتعالى التصفيق . تم يجلس إلى طاولة عامرة بأصناف الطعام فيبدأ بالتهامها بشراهة تدعو للمزيد من الضحك) إن سعادته كما ترون يكب على طعامه باهتمام بالغ كما هي عادته كلما كان على وشك النظر في قضايا الشعب قضايا الجياع والمظلومين (٢٥٤)

هذه بعض حوالب الملحمية ، في نص المهرج لمحمد الماغوط ، وبالطبع ، لايمكن للباحث أن يتحدث عن التمثيل ، لأنه التزم بتحليل النص المسرحي فقط . بالإضافة إلى أنه لم يشهد العرض المسرحي وإذا كان محمد الماغوط في مسرحية المهرج ، قد أدان ، الديكتاتورية البوليسية " وأدان الإحياء العرب ، فإنه أيضا قد صور الشعب العربي ، سليبا ، أقرب إلى المتفرج . ففي

الفصل الثاني يختار الشعب طريق السلامة ، غير مشارك في أي شيء ، مازجا الماضي بالحاضر .

صقر : الشعب . أين الشعب ؟

المهرج : هذا هو شعبك يا صقر قريش (يسلط ضوء أزرق حيث يشير المهرج إلى إحدى الدوايا الفارغة ، حيث يظهر ياتس من عامة الشعب في الوقت الحاضر وهو يحمل بضعة أرغفة ويسير ملتصقا بالحائط)

الشخص الأول : مش الحيط الحيط وقول يا رب الستره (يختفي ويظهر شخص آخر يحمل سله)
الشخص الثاني : من أخذ أمني بقللو يا عمي .
الشخص الثالث : لا تنام بين القبور ولا تشوف منا مات وحشه

الشخص الرابع : العين ما بتقاوم مخرز .

المهرج : هذا هو شعبك . هؤلاء أحفادك يا صقر قريش (٢٥٥)

وهنا يشير الماغوط ، ويضخم في سلبية الشعب الذي صورته كمتفرجين في الفصل الأول والثالث . حتى يرفض المشاهد ما يراه ، ويقول أنا لست كذلك ، وتكون له القدرة على الفعل ، وهنا يكون الماغوط ، قد وُفق تماما في تصوير حالة السلبية العربية حتى يحدث العكس . وهذا من أهم أدوار المسرح الملحمي . ويلجأ الماغوط إلى جانب تسجيلي في مسرحية المهرج ، عندما يعرض على الملتقى بعض الحقائق المعروفة ، مثل ضياع الأندلس ، والأسكندرون ، وفلسطين .

المهرج : ولكن الاندلس رحمها الله يامولاي .

المهرج : ولكن الاسكندرون هي الأخرى

صقر ماذا . رحمها الله ؟

المهرج : منذ عشرات السنين - احتلها الأتراك .

أبو خالد : نعم . نعم . . . فلسطين مهبط الرسل

والأنبياء . . .

المهرج : أصبحت مهبط الفانتوم والمظليين .

التهمة اليهود منذ عشرين سنة (٢٥٦)

وعندما يقرر صقر قريش نفى المهرج . . إلى سيناء ، يكون جواب المهرج . إلى صقر قريش ، مولاي ، وسيناء هي الأخرى رحمها الله . من كل ما سبق يمكن القول إن نص المهرج لمحمد الماغوط ، به الكثير من جوانب المسرح البريختي ، حيث لجأ إلى التغريب في أكثر من وسيلة مثل - كما سبق أن ذكر الباحث - ، التعريف بالشخصية ، والحديث إلى الصالة والتعليقات ، والأغاني ، والتكرار ، والإبعاد المكاني والزمني ، واستعمال الأقنعة ، والكورس من

المشاهدين ، وكسر الحدث ، واستخدام الخرائط ، والتناقض ، والتظاهر بالغباء ، وتتبع تاريخ الشخصيات ، وحيلة المسرح داخل المسرح وتجسيد ما يحكيه الراوي .

كل هذه الأساليب من أجل عدم الوصول إلى حالة الاندماج الأسطوية ، وترك مسافة لضمان يقظة المشاهد - حتى يعمل عقله ، ويتحد موقفا ، بعية التغيير نحو الأفضل وهذه هي الوظيفة الأساسية للمسرح الملحمي .

* خاتمة .

لقد كسب بريخت احترام المنظرين والمثقفين ، الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسي التعليمي في توير المشاهدين ، ولكنه ربما فشل في أن يكسب جمهور العالم ، الذي زعم أنه يكتب له ، الطبقة العاملة والحزب والشرق ، وحتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيراً للمسرح الملحمي ، ولقد ثار جدل كبير وطرحت آراء كثيرة حول المسرح الملحمي ، وأهمية وجوده والتأثير به في الوطن العربي .

إن مسرح بريخت التعليمي ، ما زال حتى اليوم يمارس رغم موت بريخت ، ويمكن أن تتأثر به من الناحية التعليمية ، وإن كان ليس كل جمهور مسرحنا العربي ، جمهوراً من العمال ، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجي ، الذي يتطله مسرح بيسكاتور ، والمسرح البريختي ، كذلك عدم رغبة بعض الحكومات العربية ، في بعض الأحيان في مناقشة قضاياها على المسرح .

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه ، ومع نفسه إلى حد كبير ، فعندما يرى أن مسرحه الملحمي لا يصلح لأي مكان ، إنما في الوقت ذاته ، يدين النظم في أغلب الدول الكبيرة التي يرهبها أن تنافس قصاها على المسرح ، أو بطريقة أخرى ، ترفض أن تتعلم شعوبها .

إن حاجة الأمة العربية - للبحث عن مسرح خاص بنا ، ينبع من بيتنا - للمسرح التعليمي ، حاجة ملحة ، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة في وطننا العربي من ناحية ، والظروف الحضارية التي تمر بها الأمة العربية من ناحية أخرى ، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمي الخاص بنا ، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياها التي تعنيه بأي وسيلة من وسائل كسر الإيهام البريختية .

❖ هوامش البحث

- (١) برتولد بريخت، القاعدة والاستثناء، ترجمة د/ عبدالغفار مكاوى (القاهرة: مسرحيات عالمية رقم ٦، مايو، ١٩٦٥) ص ٣٢- المقدمة.
- (٢) سعد أردش، " الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت "، مجلة المسرح، العدد الثاني، السنة الاولى (القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠١.
- (٣) د/ أمين العيوطى، " بريخت عن العرض الملحمي "، مجلة المسرح، عدد ٢٦ (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١.
- (٤) بيار آجييه توشار، المسرح وقلق البشر، ترجمة: د. سامية احمد اسعد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١)، ص ١٤٠.
- (٥) ه. ف. جارتز، الدراما الالمانية الحديثة، ترجمة وجيه سمعان (القاهرة: مركز كتب الشرق الاوسط، الالف كتاب رقم ٥٨٢، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٨٨.
- (٦) يرى بريخت (أن المسرح لكى يكون سياسيا، لابد وأن يرفض التعامل مع الطبقة الحاكمة وأن الكواوس الجسيمة هي من عمل الحكام. أنظر : برتولد بريخت، " الأورجانونت القصر للمسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: اغسطس ١٩٦٥) ص ١٠٩، ٨٠.
- ولقد وقف بريخت بكتابات موقفا ماركسيا، وحد بين الفاشية والرأسمالية، إثر صعود هتلر إلى السلطة، . (أنظر: الدراما الالمانية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٢٩١، ولقد عارض بريخت تدخل النظام الشمولى في الفن في المانيا، وقد هزه بعنف تمرد العمال في يونيه ١٩٥٣، وربما كانت خيبة أمله في مواجهة حقائق الحياة في بلد شيوعي، عاملا ساعد على موته المبكر. وجدير بنا أن نذكر خطابه الشهير إلى أوليرشت. " إذا كان هذا الشعب لا يعجبكم، فابحثوا لكم عن شعب آخر "،
- انظر مقدمة د/ عبدالغفار مكاوى لمسرحية الاستثناء والقاعد (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، مايو ١٩٦٥، عدد ٦) ص ٢٢.
- (٧) ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم (بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ط ١) ص ١٨٢.
- (٨) روبرت بروستايين، المسرح الثورى، ترجمة عبدالحليم البشلاوى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، بدون) ص ٢٤٠.
- (٩) إن أول أشكال الاغتراب، هو اغتراب الإنسان عن العلم، وبدون أنسنة العلم، من أجل تحقيق تقدم الانسانية يظل التناقض قائما بين العلم والمجتمع، وبالتالي يصبح انتصار العلم بالضرورة ضد المجتمع وضد الإنسانية (انظر: منى أبوسنه، " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٩) ص ١٦٦.
- (١٠) برتولد بريخت، " الأورجانونت القصر المسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: أغسطس ١٩٦٥) ص ٨٠.
- (١١) الدراما الالمانية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٩١.
- (١٢) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٩، ١٩٧٩) ص ٢١٨.
- (١٣) لقد كان الموقف الاقتصادى يمثل نسبة عالية في التضخم، وارتفاع نسبة البطالة وانتشار المجاعة، أما على المستوى السياسى فقد تمثل الأنبيار في نشوء الفاشية في ايطاليا، تحت زعامة موسيليني، وفي المانيا تحت زعامة هتلر، أنظر، " الاغتراب في المسرح المعاصر " مرجع سابق ص ١٥٩.

- (١٤) برتولد بريخت، " حواريه شراء النحاس المسنكاوف "، الليلة الثانية، ترجمة عبد الله عويشق، مجلة الحياة المسرحية، العدد، ٤، ٥ (دمشق: ١٩٧٨) ص ١٥٠.
- (١٥) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٢٧.
- (١٦) المرجع السابق، ص ٢٣١.
- (١٧) يرى روبرت بروستايين (أن الايديولوجية الشيوعية تعين بريخت على أن يجعل مشاعره موضوعية، وفه عقليا، المرجع السابق، ص ٢٠٦.
- ويرى عثمان نويه (أن مسرح بريخت مسرح عقلاني (أنظر: حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩) ص ١٢٤.
- ويرى محمود أمين العالم أن (كل أهداف بريخت هي تأكيد على الجانب العقلي، انظر، " المسرح العاري الطليعي "، مجلة المعرفة، العدد ١١٧ (دمشق: نوفمبر ١٩٧١) ص ٣٦.
- (١٨) كتبت هذه المقالة حول عام ١٩٣٦، وأعيد نشرها في كتاب برتولد بريخت " كتابات حول المسرح " الصادر في فرانكفورت عام ١٩٥٧، وترجمتها إلى الإنجليزية أدث اندرسون في مجلة Mainstream في يونيو ١٩٥٨، وقد أورد هذه الترجمة هاكل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، بريخت والمسرح التعليمي، ترجمة اسعد حليم، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، رقم ٨٥٥، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٠٥.
- وانظر (برتولد بريخت، " المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق "، (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، ترجمة، د/ يسرى خميس، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٥.
- (١٩) يرى أريك بتلي أن، ثورة بريخت ماركسية النزعة، أنظر، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت، ح ١، ٢ (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة) ص ٣٨٤.
- (٢٠) الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١١.
- (٢١) المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٦.
- (٢٢) إن المسرح السياسي، البريختي، يعمل على إقناع جمهوره، بما وراء الحقيقة المطروحة امامه من زيف وخداع ويجعله يعمل على التصرف، بما يجعل هذه الحقيقة قابلة للتغيير والتبديل، بدلا من أن يقول (آه، صحيح، فعلا، ولكن ليس في الإمكان ابداع مما كان)، (أنظر: سعد أردش، " الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت " مرجع سابق ص ١٠٢.
- ويرى الدكتور عبد المنعم تليمة أن (الصراع في المسرح البريختي، هو صراع بين قوى اجتماعية قاهرة، ومقهورة، تحدد به كل صور الصراع الأخرى، ولذلك فإن، وظيفة المسرح التقدمي الملحمي لا تكون في الإيهام بواقع مصطنع بل تكون (الوعي) بواقع حقيقي قابل للتغيير أنظر مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٣، ط ١) ص ١٥٥.
- (٢٣) " الاورجانون القصير للمسرح "، مرجع سابق، ص ٧٩.
- (٢٤) بريخت، " اسعاف في جوار مدينة دار مشنات حول المسرح "، ترجمة نبيل حفار، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤، ٥ (دمشق: عام ١٩٧٨) ص ١٤٠.
- (٢٥) رونالد جراي، بريخت، ترجمة نسيم مجل، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ط ١) ص ٩٦.
- (٢٦) " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٤٩، وأنظر: مقدمة، القاعده والاستثناء، مرجع سابق، ص ٢٦.
- (٢٧) " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦١.

(٢٨) يرى روبرت بروسناين (أن الثورة الدرامية، هي دائما أكثر كلية، وشمولا من برامج الدعاة للإصلاح السياسي والاجتماعي) أنظر، المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ١٢.

(٢٩) 'الاغتراب في المسرح المعاصر'، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٣٠) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

(٣١) يرى ماسيمو كاستري (أن المسرح السياسي، هو مسرح التعليم والمعرفة من حيث انتماعه بالمادية الجدلية وبالتالي فإن المسرح، ينتهي بأن يصبح مجموعة محتويات مسعلة من المادية الجدلية، وعليه أن يغيرها، أنظر:

Per un teatro politico Piscator Brecht Artaud, Giulio Einaudi Editore, S.P. a Torino, 1973, P. 154.

(٣٢) 'الاغتراب في المسرح المعاصر'، مرجع سابق، ص ١٦٤.

(٣٣) نحن نعرف أن المسرح الإغريقي، قد عبر عن مأساة البطل اليوناني أمام القدر، لكن والعصر مختلف، والظروف الحضارية متغيرة، فإن من حق بريخت أن يحل محل القدر الميتافيزيقي، القدر الاقتصادي، أو القدر السياسي، أنظر، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٧، ويؤكد، كيت روليكة فايلر، أن قوانين المجتمع الاقتصادية والاجتماعية، هي التي تحدد مفهوم القدر في المسرح البريختي، أنظر كيت روليكة فايلر، "ارسطو وبريخت، الحكاية روح الدراما"، ترجمة، قيس الزبيدي (بغداد، آفاق حرية، العدد التاسع، السنة الثانية، آيار ١٩٧٧) ص ٨٨.

(٣٤) د/ عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(٣٥) كارول كلورمان، 'في أمريكا ما زال بريخت.. ذلك المجهول'، ترجمه انصاف رياض، مجلة المسرح، العدد ٥٨، السنة الخامسة (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٤.

(٣٦) Karl Marx, Ludwig Feuerbach and the end of classical German Philosophy (Peking: Foreign Languages Press, 1976) P.66.

(٣٧) د/ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب ١٩٧١) مصطلح رقم ٢٣٠، ص ١٥٥، ولأن الملحمية لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، ملفيه البعد المكاني والزمني فإن بريخت، يستهدف في مسرحياته أن يعطي صوره، لكلية الأشياء مما يتفق وروح الملحمية، لالكلية الحركة كما هي في الدراما أنظر: د/ امين العيوطي، 'المسرح الملحمي عند بريخت'، مجلة المسرح، العدد ٣٥ (القاهرة: ١٩٦٦)، ص ٤٣.

(٣٨) حول العناوين الجانبيه في مسرح بريخت، يقول، هـ. ف. سارتن: (إن معظم اعمال بريخت لها عنوان فرعي) انظر: الدراما الالمانية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٨٣، ويقول بريخت، (يجب أن تتضمن العناوين، الموقف الاجتماعي أنظر، 'الأورجانون القصير للمسرح'، مرجع سابق، ص ٨١.

(٣٩) د/ احمد عثمان، 'قناع البريختية'، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث (القاهرة: ابريل، مايو، يونيو ١٩٨٢) ص ٨٠.

(٤٠) مختار الصحاح، (مادة لحم) (القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٦٢، ط ٩) ص ٥٩٤.

(٤١) انظر: 'المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والاخلاق - مسرح تسليية أم مسرح تعليم'، مرجع سابق، ص ٣٨.

وحول نفس الموضوع. انظر، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١٢، وانظر: 'قناع البريختية'، مرجع سابق، ص ٨٣، وانظر: مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٤٢) 'الأورجانون القصير للمسرح'، مرجع سابق، ص ٧٩.

(٤٣) إن المسرح الملحمي كما ورد عند بريخت، هو منهج فكري، يعتمد على أساس مفهوم اشتراكي علمي، في

- النظر إلى جميع العلاقات الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، وليس أسلوباً فنياً فحسب لأن بريخت استخدم في مسرحه كل وسيلة فية ممكنة للكشف عن طبيعة هذه العلاقات في العرض المسرحي، ومن هنا نرى أن الخطأ الرئيسي والذي تنفر منه بقية الأخطاء هو النظرة الشكلية لمسرح بريخت (انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريخت في الشرق العربي»، مجلة المسرح، العدد ٦٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٩)، ص ٥٤.
- (٤٤) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٣٣.
- (٤٥) يجدر بنا أن ندرك أن بريخت لا يتحدث عن الدراما الملحمية، كنص أدبي، بل يتحدث عن المسرح الملحمي، كعرض مسرحي سياسي أمام النظارة
- (٤٦) برتولد بريخت، «هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمي في أي مكان»، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١٢.
- (٤٧) برتولد بريخت، «هل المسرح الملحمي» مؤسسة أخلاقية، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١٠، ص ٢١١، وانظر، «مسرح تسلييه أم مسرح تعليم»، مجلة المسرح، عدد ٥٨، مرجع سابق، ص ٣٨.
- (٤٨) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٤٩) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٣٦٥.
- (٥٠) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٥١) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٥٢) برتولد بريخت، «ملاحظات حول دائرة الطباشير»، (عن الراوي والأقنعة والشخصيات)، ترجمه وتلخيص، ليلي جاد، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٠.
- (٥٣) المرجع السابق، ص ٣٠.
- (٥٤) «المسرح الملحمي عند بريخت» مجلة المسرح، عدد ٣٥، مرجع سابق، ص ٤٥.
- (٥٥) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤٩٣، انظر: يوسف عبدالمسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا: المكتبة العصرية) ص ٦٣.
- (٥٦) صبحي شفيق، «بريخت والمسرح والواقعي الملحمي»، مجلة المسرح، السنة الأولى، عدد ٢ (القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠٩.
- (٥٧) المرجع السابق، ص ١١٣، ويرى، داركوسوفين (أن الإنسان منظور إليه من مستقبل متخيل لدى الكاتب هو شيء في الماضي، على الحكاية الملحمية أن تظهره، انظر: «المرأة والدينامو»، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة المسرح العدد ٥٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٥، ٦.
- (٥٨) «الأورجانون القصير للمسرح»؛ (٣)، مرجع سابق، ص ٧٨. انظر «أرسطو وبريخت الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩٢، ٩٣.
- (٥٩) معالم الدراما في العصر الحديث، مرجع سابق، ص ٨٨. وانظر: «المرأة والدينامو»، مرجع سابق، ص ٤، ٥.
- (٦٠) جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة د. أمين العيوطي (القاهرة: دار المعارف، بدون) ص ١١٦.
- (٦١) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٥.
- (٦٢) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٣١، انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريخت في الشرق العربي»،

- مجلة المسرح، عدد ٦٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٩) ص ٥٥.
- (٦٣) المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٦.
- (٦٤) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق ص ٢٣، يرى بيراجيه توشار، أن بريخت قد وقع في تناقض في كونه شاعر يؤمن سائر الجمال، وكونه صاحب نظرية، أي أنه كان موزعاً بين احتياجاته كمناد، وثورته كمجاهد، أنظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٤.
- (٦٥) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة د. عبدالرحمن يدوي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣، ١٤٦٠ أ س ٦) ص ٦٩.
- (٦٦) انظر، «كتابات حول المسرح»، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢٠٢، ٢٠٣.
- (٦٧) يته روليكه فايلر، «أرسطو وبريست، الحكاية روح الدراما»، ترجمة قيس التريدي، مجلة افاق عربية، السنة الثانية، العدد التاسع (بغداد: آيار، ١٩٧٧) ص ٨٦.
- (٦٨) «أرسطو وبريست الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩١.
- (٦٩) فن الشعر، مرجع سابق، هامش رقم ٣، ص ٣، انظر: هامش رقم (١)، ص ٦٤، انظر: ١٤٥٩ أس ١٦، ص ٦٤، ٦٥.
- (٧٠) واجي عنایت، «الشكل الاشتراكي للمسرح» حوار مع مانفرد مفكري، الهلال، العدد ٨، السنة ٧٣، أغسطس ١٩٦٥، ص ١٩٠، ويقول بيراجيه توشار إن (القصة هي التي تستلقت النظر بالعمل، لا في مسرح بريخت فقط، بل في كل مسرح جدير بهذا الاسم) انظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٥٣.
- (٧١) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٦.
- (٧٢) المرجع السابق، ص ٢٥، ٢٤، وحول نقاط الاتفاق بين المسرح الأرسطي والملحمي انظر: «المسرح الملحمي عند بريخت»، مرجع سابق، ص ٤٢، انظر: «قناع البريختية»، مرجع سابق، ص ٧٤، ٧٧ انظر: جون وبالييت، «مسرح برتولد بريخت» عرض وتلخيص علي شلش، مجلة المسرح، عدد ٧٤ (القاهرة: سبتمبر، أكتوبر ١٩٧٠) ص ٨٩٥.
- (٧٣) «أرسطو وبريست، الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٨٩.
- (٧٤) «الاغتراب في المسرح المعاصر»، مرجع سابق، ص ١٥٢.
- (٧٥) المرجع السابق، ص ١٥١.
- (٧٦) يقول بريخت، (الفن يتزكش، لأن عليه ببساطة أن يعوض الواقع بالمتعة، ولكن هذه الزركشات والصياغات والتنميطات لا يجب أن تصبح مزيفات ومجردات)، أنظر: «برتولد بريخت، ملاحظات حول دائرة الطبائشير القوقازية»، ترجمة صافيناز كازم، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٢٥، وانظر: د. امين العيوبي، «بريخت عن العرض الملحمي»، مجلة المسرح، عدد ٢٦، (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١، ٧٢.
- (٧٧) «المسرح الملحمي، في علاقته بالعلم، والفن، والأخلاق» (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، مرجع سابق، ص ٧٣.
- (٧٨) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٧٨.
- (٧٩) يقول بير أجيه توشار (أن تحليل بريخت صحيح إذا أكد أن المسرح الذي لا يقودنا إلا إلى مشاركة هذا الأمير أو ذاك - أمير يتتمل إلى مجتمع ارسقراطي - أفعاله أفراده والأمة، قد يحملنا على الإعفاء في تأمل جذب، لا شك أننا اليوم في حاجة إلى دعائم أخرى للجمال، في حاجة لكي نرضي حاجتنا إلى المشاركة مع شخصيات تختلف عن شخصيات المسرح الكلاسيكي) انظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق ص ١٧٩.

- (٨٠) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .
- (٨١) حول نقاط الخلاف بين المسرحيين ، أنظر . د/ عبدالرحمن بدوى ، مقدمه دائرة الطباشير القوقازيه بملسله روائع المسرح العالمى ، العدد ٣٠ ص ١١ ، ١٢ وأنظر: المخرج فى المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٠٨ ، وأنظر ، مقدمه الاستثناء والقاعدة ، مرجع سابق ، ص ٣١ ، ٣٢ ، وأنظر ، المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٦٣ .
- ٨٢ - بريخت ، مرجع سابق ، ص ٤٥
- ٨٣ - فكتور كلويف ، " يرتولد بريخت فى الدراسات الجمالية الحديثه " ، ترجمه عزيز حداد ، مجله المسرح والسينما ، السنه الثانيه ، العدد السادس (بغداد : نيسان ، ١٩٧٢) ص ٣٤
- (٨٤) غالى شكرى ، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ، (القاهره : دار الكاتب العربى للطباعه والنشر ، ١٩٦٧) ص ٥٠
- (٨٥) "قناع البريختية" ، مرجع سابق ص ٧٠
- (٨٦) المسرح الحديث مرجع سابق ، ص ٣٦٩
- (٨٧) " يرتولد بريخت والمسرح الملحمى " الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٣ وأنظر ، " مسرح تسليه أم مسرح تعليم " ، مرجع سابق ، ص ٣٦
- (٨٨) "أرسطو وبريشت ، الحكاية روح الدراما" مرجع سابق ، ص ٨٧
- (٨٩) "هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمى فى أى مكان ؟" ، الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢١٢ ، وأنظر ، بريخت ، مرجع سابق ص ٣٣
- (٩٠) جون جاسنر ، المسرحى مفترق الطرق ، ترجمه سامى حشبه (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧) . ص ٤٩١ .
- (٩١) المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٦٩ - ٣٧٠
- (٩٢) مرجع السابق ، ص ٨٦٣
- (٩٣) " مسرح تسليه أم مسرح تعليم " ، مرجع سابق ، ص ٣٦ ، وأنظر :
- " المسرح الملحمى عند بريخت " ، مرجع سابق ، ص ٤٦
- (٩٤) معنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص ١١٥
- (٩٥) يرى ماسيموكا سترى ان (المرحلة التعليمية تتحقق من حيث أنها مرحلة معرفية نشيطة عبرتكنيك التفريب ، انظر : نحو مسرح سياسى ، مرجع سابق ، ص ١٥٥
- (٩٦) " حوارين بريشت فى الشرق العربى " ، مرجع سابق ص ٥٤
- (٩٧) الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨
- (٩٨) " حوار عن بريشت فى الشرق العربى " ، مرجع سابق ، ص ٥٤
- (٩٩) " الاغتراب فى المسرح المعاصر " ، مرجع سابق ، ص ١٥٩
- (١٠٠) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، مصطلح رقم ١٠٥ ، ص ١٠٧
- (١٠١) خيرة الأدب فى عصر العلم ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ .

(١٠٢) أوديت أصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠) ص ١٠٨ .

(١٠٣) المصدر السابق ، ٣٨ ، ٣٩ .

(١٠٤) القيت هذه الكلمة بعد عرض خاص لمسرحية «يرما» في مدريد عام ١٩٣٥ وطبعت في (المؤلفات الكاملة للوركا) الجزء الثامن ص ١٥٣ - ١٥٨ (طبعة لوسادا ، بونس ايرس عام ١٩٤٩ ، انظر الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ١٨٠ .

(١٠٥) فن المسرح ج ١ ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .

(١٠٦) الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٦ .

(١٠٧) «المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق ، مسرح تسلية أم مسرح تعليم» ، مرجع سابق ، ص ٣٦ ، ٣٧ .

(١٠٨) يرى ماسيمركا ستري (أن المسرح التعليمي لم يكن موجها إلى الخارج فقط أي إلى الجمهور لكنه موجها إلى الداخل إلى المهنيين والذين يمارسونه على أنفسهم بنشاطه ، مستفيدين بتقديته ، وكل المظاهر التعليمية) ، انظر . نحو مسرح سياسي ، مرجع سبق ، ص ١٦٥ .

(١٠٩) المرجع السابق ، ص ١٦٢ .

(١١٠) «لقد كان بيسكاتور يسعى إلى تغيير المجموع عن طريق مسرحه السياسي ، أما بريخت فإنه يسعى إلى تغيير الفرد ومن ثم يصله إلى المجموع ، ومن هنا نجاح بريخت أكثر وأجدي من بيسكاتور ، ومن ثم هذه الزاوية يتعد المسرح التعليمي لبريخت تمام الابتعاد عن مسرح بيسكاتور» فيسكاتور هو مثير الجموع العفوية أما بريخت فيستعير الأدوات من أجل التفكير المتروي للفرد والذي يتحقق داخل المجموعة ، وانظر : المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

(١١١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق مصطلح رقم ١٠٦ ص ١٠٨ ، وانظر : «الشكل الاشتراكي للمسرح» ، مرجع سابق ص ١٩٠ .

(١١٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٠٨ .

(١١٣) يسميه بريخت (بأثر الاعتزاب ، وأحيانا يصوغه رياضيا فيكفي بقوله VE) انظر : مقدمة الاستثناء والقاعدة ، ص ٣٥ .

(١١٤) «قناع البريختية» مرجع سابق ، ص ٨٣ . ويرى جون ويلت أن (تعدد مفهوم التفریب ، والغربة ، والإبعاد ، وعدم الإيهام ، والمعنى واحد) ، «مسرح برتولد بريخت» ، مرجع سابق ، ص ٩٦ .

(١١٥) ان هدم الحائط الرابع أو كسر الإيهام المسرحي اتجاه شائع في المسرح المعاصر .

(١١٦) د. إبراهيم حمادة ، آفاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١) . رأي يوتبال د ، ص ١١٤ . ويرى الدكتور أحمد عثمان (أن الاعتزاب عند ماركس هو نفس المعنى للاعتزاب عند هيجل ، وإن بريخت استعار مفهوم الاعتزاب الهيجلي في مسرحه السياسي) ، وأن قضية كسر الإيهام وجدت في مسرح العصور الوسطى في مسرحيات الأسرار وأن للمشاهدين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم في مسرح شكسبير . انظر : «قناع البريختية» ، مرجع سابق ، ص ٨٤ ، ٧٣ . ولكن الفرق بين كسر الإيهام في الماضي عنه عند بريخت ، أن الأخير يحاول أن يجذب عقل المشاهد أكثر مما يجذب شعوره كي يسلك سلوكا نقديا ، ويصبح قادرا على التغيير - انظر : آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥١ ، ٥٢ .

(١١٧) جون ويلت ، «مسرح برتولد بريخت» ، عرض وتلخيص علي شلش ، مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠) ص ٩٦ .

- (١١٨) يرى روبرت بروستايين ، أن مسرح بريخت يحاول أن يجعل عقل المتفرج يقظا للتعليم ليصل إلى درجة إصدار الحكم (فالمسرح ساحة محكمة) «يكون فيها القاضي والمحلفين ووكيل النيابة ومع ما يزعمه من الموضوعية تظل النعمة الذاتية تتردد في أعماله». أنظر المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢ - أما أريك بتلي فيختلف مع بروستايين ، حيث يرى أن المحاكمة في مسرح بريخت امتحان للإرادة ، ويكون الحديث العام أهم من الحياة الخاصة ، وتحت أضواء هذه الاعتبارات خطر لبرخت أن يجعل من المسرح قاعة محكمة يعاد عليها تمثيل محاكمات فعلية ، مثل محاكمة إحدى الساحرات ومحاكمة جريدة الراين والحكم بطرد عامل متعطّل في ألمانيا من مسكنه ، إلى جانب الحكم بالبطلان . انظر : المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٤٠٦ - ٤٥٧ . ويرى الباحث أن كلام بتلي أقرب إلى الصواب في الغرض الذي من أجله أقام بريخت محاكماته في مسرحه السياسي ، وإذا سلمنا برأي بروستايين من ناحية ذاتية بريخت نكون قد حكمنا على مسرحه بالموت ، لأنه حسب رأي بروستايين ستكون جميع الشخصيات ، هي صوت بريخت وهذا منافي للمنطق .
- (١١٩) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٢٨ .
- (١٢٠) برتولد بريخت ، «المستجكاوف» ، ترجمة د/ شفيق مجلي ، مجلة المسرح عدد ٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦) ص ٩١ .
- (١٢١) «الاغتراب في المسرح المعاصر» ، مرجع سابق ، ص ١٥٠ .
- (١٢٢) «الاورجانون القصير للمسرح» - ٣ ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .
- (١٢٣) المسرح في مفترق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٤٩٠ .
- (١٢٤) يوسف الماني ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ط ١) ص ١٨٢ .
- (١٢٥) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .
- (١٢٦) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .
- (١٢٧) الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٤٨ ، ١٧٠ .
- (١٢٨) نحو مسرح سياسي ، مرجع سابق ، ص ١٥٢ .
- (١٢٩) انظر ، بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ١١٢ .
- (١٣٠) قناع الريخية مرجع سابق ، ص ٧٤ .
- (١٣١) يرى توشار أن الكورس عند بريخت ، مجرد معلق ، يكتفي بشرح النتائج التي يصل إليها المؤلف (عما يضايقني) ، بالرغم من الموسيقى ، وكأن المسرحية درس في الوعظ والدين ، وما تلك برسالة المسرح ، ويعتقد تلاميذ بريخت ، أن الضيق الحادث للمشاهد ، مقصود ، وخلاق ، إن الراحة التي تنشأ عن التطهير ، كاذبة ، انظر : المسرح وقلق البشر ، مرجع سابق ، ص ٩١ .
- (١٣٢) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩١ .
- (١٣٣) د/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يناير ١٩٨٠ ص ٣٧٢ .
- (١٣٤) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩١ .
- (١٣٥) د/ أمين الحيطي ، بريخت عن العرص المسرحي «مجلة المسرح» ، عدد ٦ ، (القاهرة فبراير ١٩٦٦) ، ص ٧٤ .

- (١٣٦) يرى كاوول كلورماد (أن معظم مسرحيات بريخت ، بصرف النظر عن امتلائها بالاغنيات ، مكتوبة بأسلوب شوي وهو نثر مميز انيق العبارة
- (١٣٧) بريخت ، مرجع سابق ص ٩١
- (١٣٨) «الاغتراب في المسرح المعاصر» مرجع سابق ، ص ١٦٠
- (١٣٩) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٠
- (١٤٠) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥٨ .
- (١٤١) المرجع السابق ، ص ٥٨ .
- (١٤٢) بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .
- (١٤٣) «قناع البريختية» ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .
- (١٤٤) المرجع السابق ، ص ٨٧ .
- (١٤٥) «الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٧١ . ١٧٢
- (١٤٦) د/ عبدالعزيز حمودة «ملاحظات حول إخراج بريخت» ، مجلة المسرح ، عدد ٥٩ ، القاهرة : / فبراير ١٩٥٩ ، ص ٢٩ .
- (١٤٧) في مسرحية الرهائن ، للكاتب المسرحي المصري ، الدكتور عبدالعزيز حمودة ، استخدام الكاتب ، حيلة القمر ، قمر العشاق في محاولة منه لكسر الإيهام .
- (١٤٨) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٦٠ .
- (١٤٩) أنظر: في أمريكا . . مازال بريخت . . ذلك المجهول «مرجع سابق ، ص ٣٤ .
- (١٥٠) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٣ .
- (١٥١) معالم الدراما في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص ٨٦ ، ٨٧ ، مقدمة الاستاذ والقاعدة ، مرجع سابق ، ص ١٦ .
- (١٥٢) المسرح الملحمي عند بريخت ، مرجع سابق ، ص ٤٥ .
- (١٥٣) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٨٨ .
- (١٥٤) الشكل الاشتراكي للمسرح مرجع سابق ، ص ١٩٠ .
- (١٥٥) الاورجانون القصير للمسرح - ٣ ، مرجع سابق ، ص ٧٨
- (١٥٦) المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٩٥ .
- (١٥٧) قناع البريختية ، مرجع سابق ، ص ٨٧ .
- (١٥٨) يرى ، جيمس روزا يفانر أن (بريخت كان في بعض الاحيان يعتمد الى انهاء بعض المشاهد ، قبل ان تبلغ الذروة ، عامدا الى قطع استمرار الحدث ، وصولا الى كبر الايام ، وجعل الشاهد يقظا» ، انظر : المسرح التجريبي من سنانسلافسكي الى اليوم «ترجمة فاروق عبدالقادر ، مجلة الاقلام ، العدد الخامس ، السنة ١٢ (بغداد : شباط ١٩٧٧) ص ٢٩ .
- (١٥٩) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٢ .
- (١٦٠) المسرح الملحمي ، في علاقته بالعلم والفن والاخلاق ، مسرح تسليه أم مسرح تعليم ، مرجع سابق ، ص

(١٦١) يرى، داركوسوفين أن (الوعي المتزايد إنما يقضي إلى الكوميديا، ويقص الوعي أنها يفضي انتراجيديا، مثلما ملمس في كتابات بريخت، انظر المرأة والدينامو، مرجع سابق، ص ٥ وانظر المسرح في معتق الضوق، مرجع سابق، ص ٤٨٤.

(١٦٢) الشكل الاشتراكي للمسرح، مرجع سابق، ص ٦٩.

(١٦٣) الرويا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٣٠٤، يرى براحية توشار، رأيا مناقضا لبريخت، حيث يرى ان بريخت يهارس صغطا مالمأ فيه، صغطا مريسا، وخطيرا، غير مشروع، عند المتفحج، انظر: المسح وقلق الشر، مرجع سابق، ص ١٦٠. ويرى الباحث ان لرأي توشار مبانع فيه إلى حد كبير، فإذا كان بريخت يهارس صغطا صد المتفحج، فهو إنما يهارس هذا الضعط حرصا على المتفحج، كي يطل دائما في حالة يقظة، ولأن مسرح بريخت به جانب تعليمي، وللتعليم لاند من اليقظة

(١٦٤) "المرأة والدينامو"، مرجع سابق، ص ٥.

(١٦٥) "حواريه" شراء الحاس " المسكاوف، الليلة الثانية"، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(١٦٦) حود ديوى، المر حره، ترجمة، د/ زكريا ابراهيم (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣) ص ٣٣٩.

(١٦٧) "حوار عن بريشت في الشرق العربي"، مرجع سابق، ص ٥٥.

(١٦٨) أفاق في المسرح العالمى، مرجع سابق، ص ٥٦، وأنظر: "بريخت والمسرح الواقعى المفلحمى"، مرجع سابق، ص ١١٢.

(١٦٩) "قاع البريخته"، مرجع سابق، ص ٦٩.

(١٧٠) "المسرح العربى الطليمى"، مرجع سابق، ص ٤٦.

(١٧١) شارك المحرح الاحنبى الالمانى، كورت فيت سعد أردش، في عام ١٩٦٨، في اخراج العرض المسرحى.

(١٧٢) "حوار مع الفريد فرج"، مجلة المسرح والسينما، العدد، ٥٠ (القاهرة: فبراير ١٩٦٨) ص ١٣.

ويشارك الدكتور نبيل راغب وجهه نظر الفريد فرج، في تأثرنا ببريخت، حيث يقول:

ولاشك في أن الأدب الانسانى كله يشكل كيانا عضويا متكاملا، يعتمد على عنصرى التأثير والتأثير، بصرف النظر عن اختلاف الثقافات والحضارات فرعم أن جذور الملحمية وكسر الإيهام موجوده في أدبنا العربى وجذورنا المسرحية الا ان ليس عيبا أن تأثر ببرغت الالمانى ● أنظر: (د/ نبيل راغب، معالم الادب العالمى المعاصر (القاهرة: دار المعارف، سلسلة أقرأ، عدد، ٤٣٤، ابريل ١٩٧٨) ص ١٥.

(١٧٣) تمارا بوتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح، ترجمة، توفيق المؤذن (بيروت: دار الفرابى، ١٩٨١، ط ١) ص ٢٤٧.

(١٧٤) يعرف الدكتور عبدالحميد يونس الحكواتى بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الاشخاص والاصوات ويتوسل بمحاكاة الحركة والإشارة أيضا، ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب، بل كل يقلد اصوات الحيوان ايضا، وكان الشعب لايلتمس عنده تمثيلا جادا وإنما يلتمس ما يثير الضحك ويشبع البهجه، ولا تزال له نظائر في الفنون التمثيلية المرئية الى اليوم. انظر: الدكتور عبدالحميد يونس، "الشاعر والريابه"، مجلة المجلة، العدد الثامن والثلاثون، السنة الرابعة، فبراير ١٩٦٠، ص ٢٣. وأنظر: مصطفى الفارس، القنطرة هي الحياة (توس: دار النشر التونسية ابريل ١٩٧٨ ط ١) ص ١٢.

(١٧٥) على عقله عرسان، سياسة في المسرح (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، ١٩٧٨) ص ٨٢٧٤.

(١٧٦) انظر: الكوميديا المرتحلة (القاهرة: دار الهلال، العدد ٢١٢، ١٩٦٨) ص ٨، ٩. ورأى عبدالكريم رشيد، "في التصور المستقل لتعريب المسرح العربى"، مجلة اقلام، السنة الخامسة عشر، العدد العاشر

- (بعداد : ١٩٨٠) ص ١٩ . وانظر: د/ عبد الحميد يونس " المسرح والجمهور " ، مجله القون، العدد السابع (القاهرة : ابريل ١٩٨٠) ص ٥٩
- (١٧٧) انظر: ألف عام وعام على المسرح العربي ، مرجع سابق ، ص ٣٢ ، ٣٥ . وانظر د/ احمد عثمان ، " الخلفيه الثقافيه اللارمه المسرحيه في مصر والبلاد العربيه محله المسرح ، العدد الخامس ، السنه الأولى ، اكتوبر ١٩٨١ ص ٢٤
- (١٧٨) سياسه في المسرح ، مرجع سابق ، ص ٢٧٤ .
- (١٧٩) يتغير اسم الحكواتي على حسب البلد العربي (ففى الجزائر اسمه القوال) وفي مصر وسوريه (الحكواتي) وفي العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم في عهد العباسيين الساجه باسم الممثل الذي اوجد هذا النوع من الفن الشعبي . انظر . ألف عام وعام على المسرح العربي ، مرجع سابق
- (١٨٠) في التصور المستقل لتعريب المسرح العربي " مرجع سابق ، ص ٢١ .
- (١٨١) لمزيد من التفاصيل حول " ملامح الشكل الملحمي في مسرح دول الخليج " ، يمكن الرجوع الى . مجله اداع ، العدد الخامس ، السنه الرابعه ، مايو ١٩٨٦ م . القاهرة ، اخينه المصريه العامه للكتاب ، ص ١٩ - ٢٥
- (١٨٢) أفاق في المسرح العالمي . مرجع سابق ، ص ١٧١ .
- (١٨٣) فائق مصطفى احمد . " مسرح اخكواتي " ، مجله الاقلام ، السنه ١٨ ، العدد ٣ (بعداد : ١٩٨٣) ص ٨٨ .
- (١٨٤) " مسرح الحكواتي . مرجع سابق ، ص ٨٩
- (١٨٥) المرجع السابق ، ص ٨٨
- (١٨٦) نبيل بدوان ، البعض يأكلونها والعه ، مكتوبه على الاله الكاتنه (القاهرة ؛ ١٩٧٢) ص ١ . ٢٠
- (١٨٧) البعض يأكلونها والعه ، مرجع سابق ، ص ٣
- (١٨٨) المرجع السابق ، ص ٤
- (١٨٩) المرجع السابق ، ص ٤ ، ٥
- (١٩٠) المسرحيه ، ص ١٤
- (١٩١) د . عبدالعزيز حموده ، المسرح السياسي ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصريه ، ١٩٧١) ص ٦٣ .
- (١٩٢) البعض يأكلونها والعه ، مرجع سابق ، ص ١٠
- (١٩٣) البعض يأكلونها والعه ، مرجع سابق ، ص ١٩
- (١٩٤) المسرحيه ، ص ٢٣
- (١٩٥) المسرحيه ، ص ٢٣
- (١٩٦) المسرحيه ، ص ٢٨ ، ٢٩
- (١٩٧) محمد أديب السلاوى - مسرح عبدالكريم برشيد ووالاحتفاليه " مجله الاقلام ، السنه ١٨ ، العدد ٣ ، (بغداد : آدار ١٩٨٣) ، ص ٤٧
- (١٩٨) المسرحيه ، ص ٣٤
- (١٩٩) المسرحيه ، ص ٣
- (٢٠٠) المسرح السياسي ، مرجع سابق ص ٦٦
- (٢٠١) البعض يأكلونها والعه ، مرجع سابق ، ص ١٣
- (٢٠٢) المسرحيه ، ص ٤٤

- (٢٠٣) اليمض يأكلونا والعة، مرجع سابق، الفصل الثاني، ص ٢
- (٢٠٤) المرجع السابق، ص ٣
- (٢٠٥) المرجع السابق، ص ٣
- (٢٠٦) المسرح السياسي، مرجع سابق، ص ١٤
- (٢٠٧) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤١٩
- (٢٠٨) سعد الله ونوس، الملك هو الملك (بيروت: دارين رشد للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ٣١)، ص ٥٨
- (٢٠٩) المرجع السابق، ص ٦
- (٢١٠) سعد الله ونوس، «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورحل سرحل»، الحياة المسرحية العدد ٤، ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨)، ص ١٨٤، ١٨٥
- (٢١١) الملك هو الملك، مرجع سابق، ص ١٤
- (٢١٢) المرجع السابق، ص ٦٧
- (٢١٣) المرجع السابق، ص ١٠٣
- (٢١٤) الملك هو الملك، ص ١٦
- (٢١٥) المرجع السابق، ص ٩
- (٢١٦) الملك هو الملك، ص ٦٧
- (٢١٧) المرجع السابق، ص ٦٥
- (٢١٨) المرجع السابق، ص ١٢٣
- (٢١٩) المرجع السابق، ص ١٢٤
- (٢٢٠) الملك هو الملك، ص ٦
- (٢٢١) المرجع السابق، ص ٧، ١٣
- (٢٢٢) المرجع السابق، ص ١٠
- (٢٢٣) المرجع السابق، ص ١١
- (٢٢٤) المرجع السابق، ص ١٢
- (٢٢٥) المرجع السابق، ص ١٤
- (٢٢٦) السابق ص ٩٩
- (٢٢٧) المسرحية، ص ١٢٤، ١٢٥
- (٢٢٨) محمد الماغوط، ديوان محمد الماغوط (بيروت: دار العودة، ١٩٨١)، ص ٥٠٧
- (٢٢٩) المرجع السابق، ص ٥١٥.
- (٢٣٠) د. عبدالعزیز حموده، المسرح الأمريكي (القاهرة: دار المعارف، كتابك رقم ٧٩، ٩٧٧)، ص ٤٢.
- (٢٣١) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥٩٦
- (٢٣٢) د. سامية اسعد، «الدلالة المسرحية» مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع (الكويت، يناير، فبراير، مارس سنة ١٩٨٠)، ص ٦٨
- (٢٣٣) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق ص ٥٠٠، ٥٠٥، ٥٠٦.

- (٢٣٤) المرجع السابق، ص ٥٢٢ .
- (٢٣٥) نفس المراجع السابق، ص ٥١٤ ، ٥١٥ .
- (٢٣٦) المرجع السابق، ص ٥٢١ ، ٥٢٢ .
- (٢٣٧) نفس المرجع السابق، ص ٥٣٣ .
- (٢٣٨) المرجع السابق، ص ٥٨٧ .
- (٢٣٩) نفس المرجع السابق، ص ٥٨٩ .
- (٢٤٠) المرجع السابق، ص ٥٧٣ .
- (٢٤١) المرجع السابق، ص ٥٩٤ .
- (٢٤٢) نفس المرجع السابق، ص ٥٣٥ .
- (٢٤٣) المرجع السابق، ص ٥٠٨ .
- (٢٤٤) السابق، ص ٥١٨ .
- (٢٤٥) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥١٢ .
- (٢٤٦) السابق، ص ٥١٢ .
- (٢٤٧) السابق، ص ٥٢٩ .
- (٢٤٨) المرجع السابق، ص ٥٥٨ ، ٥٦٠ .
- (٢٤٩) المرجع السابق، ص ٥٢٠ .
- (٢٥٠) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥٨٦ .
- (٢٥١) المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٥٥ .
- (٢٥٢) ديوان محمد الماغوط، ص ٥٨٧ .
- (٢٥٣) السابق، ص ٥٦٧ .
- (٢٥٤) السابق، ص ٥١٩ .
- (٢٥٥) لمرجع السابق، ص ٥٦٨ ، ٥٦٩ .
- (٢٥٦) المرجع السابق، ص ٥٥٧ ، ٥٥٩ ، ٥٦١ .

المصادر والمراجع

- أولا : المسرحيات :
- ١- برتولد بريخت ، القاعدة والاستثناء ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي . (القاهرة : مسرحيات عالمية ، العدد ٦ ، مايو ١٩٦٥).
 - ٢- برتولد بريخت ، مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، (القاهرة : سلسلة روائع المسرح العالمي ، العدد ٣٠).
 - ٣- نبيل بدران ، مسرحية البعض يأكلونها والعة ، مكتوبة على الآلة الكاتبة (القاهرة : ١٩٧٢).
 - ٤- مسرحية «الملك هو الملك» سعد الله ونوس (بيروت : دار بن رشد للطباعة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٨٠).
 - ٥- محمد الماغوط ، الآثار الكاملة (بيروت : دار العودة ، ط ٢ ، ١٩٨١).
- ثانيا : مراجع عربية :
- ١- سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : سلسلة عالم المعرفة رقم ١٩ ، ١٩٧٩).
 - ٢- عثمان نوبة ، حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩).
 - ٣- د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٣ ، ط ١).
 - ٤- د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : دار الشعب ١٩٧١).
 - ٥- مختار الصحاح ، (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٦٢ ، ط ٩).
 - ٦- يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا : المكتبة العصرية ، بدون).
 - ٧- غالي شكري ، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧).
 - ٨- يوسف العاني ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ١٩٧٩ ، ط ١).
 - ٩- د. إبراهيم حمادة ، آفاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١).
 - ١٠- د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، يناير ١٩٨٠).
 - ١١- مصطفى الفارس ، القنطرة هي الحياة (تونس : دار النشر التونسية (أبريل ١٩٧٨ ، ط ١).
 - ١٢- د. علي الراعي ، الكوميديا المرحلة (القاهرة : دار الهلال ، العدد ٢١٢ ، ١٩٦٨).
 - ١٣- د. نبيل راغب ، معالم الأدب العالمي المعاصر (القاهرة : دار المعارف سلسلة اقرأ ، العدد ٤٣٤ ، أبريل ١٩٧٨).
 - ١٤- علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب ١٩٧٨).
 - ١٥- د. عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧١).
 - ١٦- د. عبد العزيز حمودة ، المسرح الأمريكي (القاهرة : دار المعارف كتابك رقم ٧٩ ، ١٩٧٧).
- ثالثا : مراجع مترجمة :
- ١- بيير أجنيه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د. سامية أحمد أسعد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١).

- ٢- هـ . ف جارتس ، الدراما الألمانية الحديثة ، ترجمة وجيه سمعان ، (القاهرة : مركز كتب الشرق الاوسط ، الألف كتاب رقم ٥٨٢ ، ١٩٦٦ ، ط ١) .
- ٣- أريست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ترجمة أسعد حلیم (بيروت : دار القلم ١٩٧٣ ط ١) .
- ٤- دوبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحلیم البشلاوي (القاهرة : اخيئة المصرية العامة للتأليف والشر ، بدون) .
- ٥- أريك بتلي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عبد عزيز رفعت ، ١ د ، ٢ د ، (القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة - بدون) .
- ٦- رونالد جراي ، بريخت ، ترجمة نسيم محلي (القاهرة : اخيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٩٧٢ ، ط ١) .
- ٧- ماسيو كاستري ، نحو مسرح سياسي ، ترجمة الباحث
- ٨- جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د. أمين العيوطي (القاهرة : دار المعارف ، بدون) .
- ٩- أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣) .
- ١٠- جون جاسنر ، المسرح في مفترق الطرق ، ترجمة سامي خشة (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧) .
- ١١- أوديت أصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠) .
- ٢- تمارا بوتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح ، ترجمة توفيق الودن (بيروت : دار العارابي ، ١٩٨١ ، ط ١) .
- ٣- جون ديوي ، الفن حرة ، ترجمة د. زكريا ابراهيم (القاهرة : دار النهضة العربية ١٩٦٣) .
- ١٤- هاكل بلوك ، هيرمان سالجر ، الرؤيا الابداعية ، ترجمة ، أسعد حلیم (القاهرة : مكتبة هبة مصر ، سلسلة الألف كتاب ، رقم ٨٨٥ ، ١٩٦٦ ، ط ١) .
- رابعا : المجلات :
- ١- مجلة المسرح ، العدد الثاني ، السنة الاولى ، (القاهرة : فبراير ١٩٦٤) .
- ٢- مجلة المسرح ، العدد ٢٦ (القاهرة : فبراير ١٩٦٦) .
- ٣- مجلة المسرح ، العدد ٢٠ (القاهرة : أغسطس ١٩٦٥) .
- ٤- مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الاول (الكويت : وزارة الاعلام أبريل ، مايو يونيو ١٩٧٩) .
- ٥- مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٤ ، ٥ (دمشق : ١٩٧٨) .
- ٦- مجلة المعرفة ، العدد ١١٧ (دمشق : نوفمبر ١٩٧١) .
- ٧- مجلة المسرح ، العدد ٥٨ (القاهرة : ديسمبر ١٩٦٨) .
- ٨- مجلة المسرح ، العدد ٣٥ (القاهرة : ١٩٦٦) .
- ٩- مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (القاهرة : أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٢) .
- ١٠- مجلة المسرح ، العدد ٦٨ (القاهرة : ديسمبر ١٩٦٩) .
- ١١- مجلة المسرح والسينما ، السنة الثانية ، العدد السادس (بغداد : نيسان ٢٩٧٢) .
- ١٢- مجلة المسرح ، العدد ٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦) .
- ١٣- مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠) .

- ١٤- مجلة الأفلام ، العدد الخامس ، السنة الثانية عشر (بغداد ، شباط ١٩٧٧) .
- ١٥- مجلة إداع ، العدد الخامس السنة الرابعة ، مايو ١٩٨٦ (القاهرة : هيئة المصرية العامة للكتاب
- ١٦- مجلة المجلة ، العدد الثامن والثلاثون ، السنة الرابعة . (القاهرة : فبراير ١٩٦٠) .
- ١٧- مجلة الأفلام ، السنة الخامسة عشر ، العدد العاشر (بغداد : ١٩٨٠) .
- ١٨- مجلة الفنون ، العدد السابع (القاهرة : أبريل ١٩٨٠) .
- ١٩- مجلة المسرح ، العدد الخامس ، السنة الأولى (القاهرة : أكتوبر ١٩٨١)
- ٢٠- مجلة المسرح والسينما ، العدد خمسون (القاهرة : فبراير ١٩٦٨) .
- ٢١- مجلة المسرح ، العدد ٥٩ (القاهرة : فبراير ١٩٦٩) .
- ٢٢- مجلة آفاق عربية ، العدد التاسع ، السنة الثانية (بغداد ، آيار ١٩٧٧) .
- ٢٣- مجلة افلال ، العدد ٨ ، السنة ٧٣ (أغسطس ١٩٦٥) .
- ٢٤- مجلة الأفلام ، السنة ١٨ ، العدد ٣ (بغداد : آذار ١٩٨٣) .
- ٢٥- مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الرابع (الكويت : وزارة الاعلام : يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٠)
- حامسا . المراجع الأجنبية :

1) CASTRI Mussimo, PER UN TEATRO POLITICO, Piscator B recht Artaud. Giu Einaudi Editore, S. P a torino, 1973.

2) Mary, Karl, Iudwic Fenerbach and the of Clagical Geman Philosophy (Pexing . Foreign Languoges Prcgs, 1976)

عبدالقادر ربيعة و «التشويه من الداخل» في ضوء «العلاماتية البنوية»

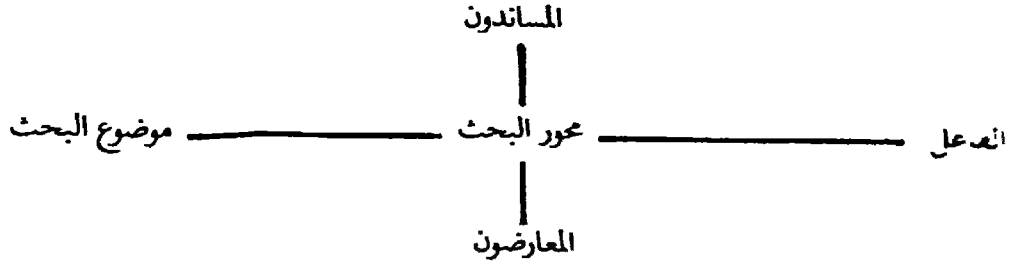
د. عبد الكريم حسن

تقوم هذه الدراسة على الفرضية التي أشار إليها الناقد الفرنسي المعروف "رولان بارت" R Barthes في عام 1968^(١)

وكان "ألجيردا غريماس" A Greimas " أحد أهم المنظرين لعلم الدلالة البنوي-Semantique structure في هذا العصر هو الذي أسس هذه الفرضية في عام ١٩٦٤ وأدار عليها كل نظرية في علم العلامات "Semiotique" ثم تمحورت حولها أعمال المدرسة التي سميت فيما بعد بمدرسة علم العلامات البارسية "L' école Semiotique de Paris".

وتذهب هذه الفرضية الى ان المقصود^(٢) "Le recit" جملة هائلة، وان الجملة مقصوص صغير. ففي وسعنا - تبعاً لهذه الفرضية - أن نرى في المقصوص كل الوظائف الكبرى التي نراها في الجملة: زوجين "deux Couples" وأربعة حدود "Termes" فأما الزوج الأول فهو «فاعل» "Sujet" و «موضوع» "abjet" يربط بينهما التقابل "Opposition" على مستوى الرغبة "desir" أو البحث "Quete". ففي كل قصة هناك كل من يرغب في شخص أو شيء، أو يبحث عنه. وأما الزوج الثاني فهو «مساند» "adjuvant" و «معارض» "opposant" ينبان على المستوى السردى عن الأحوال والصفات على المستوى النحوي، ويربط بينهما التقابل على مستوى الاختبارات "Les epreuves" لأن أحدهما يساند الفاعل في بحثه، والآخر يعارضه. وبذا فإن كلا منهما يحدد بدوره ألوان الخطر والنجدة في الحكاية. فمحور التضادات والتحالفات لا يتوقف عن اختراق محور المطاردة "La Poursuite" المزدوج القطبين. وهذه الحركة المزدوجة هي ما يجعل من السرد موضوعاً مفهوماً. فكل سلسلة من الكلمات إذا ما خضعت لهذه الحركة - بقوة الوظيفة الرمزية التي لا تعد هذه التقابلات الا وجوهها البدائية - تتحول الى حكاية.

ويمكن لهذه البنية التوليدية أن تبدو بسيطة كما يقول «بارت»، ولكنها لا بد أن تبدو كذلك - في رأيه - لكي تطوّر بين دفتيها كل مقصوصات الدنيا. وما أن يتناول المرء تحولات هذه البنية، والطريقة التي تتمثل فيها السلاسل الأمثالية "Les Paradigmes" دون أي ضياع، حتى تضاء كونية الاشكال "L'Universalite des tomes" وأصالة المضامين، وتواصلية العمل الأدبي، وكاتمية مؤلفه. على هذا النحو التبسيطي يعرض بارت فرضية «غريماس» التي نعرضها بدورنا على النحو التصويري التالي:



وهذه التصويرة "schema" تمثل البنية السردية السطحية للمقصود "La Structure narrative Superficielle" وهي لا تختزل فرضية «غرياس» أو نظريته وحسب، وإنما تختزل - في رأينا - كافة الفرضيات والنظريات التي قامت على تحليل المقصود منذ «فلاديمير بروب» "V. Propp" وحتى الآن مروراً بـ «غرياس» و «كلود بريمون» "C. Bremond" و «رولان بارت» وآخرين^(٣). وسيكون من شأننا فيما يلي - وفي ضوء هذه التصويرة النموذجية - أن نقوم بدراسة أقصوصة «التشويه من الداخل» للكاتب السوري اللاذقي «عبدالقادر ربيعة». ومن أجل ذلك فإننا سنبادر إلى عرض الأقصوصة^(٤) كاملة بين يدي القارئ كي يتمكن من متابعة الدراسة والتحليل:

التشويه من الداخل
 ظل لفترة طويلة يذكر المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . . وقد بدل الرعب ملامحه الجميلة بملامح بشعة راجعة من زمن المسوخ الإنساني . . . كأن الوجه الحقيقي قد غاب من ألوف السين . . . وما تبقى منه أشعثات لا تلتئم . . . ونغمة متلاشية من صوتها يبددها الخيال المتهدم . . . كذلك لحظة دفعه إلى السيارة السوداء . . . وكيف تثبتت بيده المقيدة . . . وتحلى الخوف في وجهها بشاعة وتشوها .

- إلى أين أنت ذاهب يا حبيبى . . .

فمطّ شفتيه ببلاهة

- لست أدري

وقبل أن يكمل أحرف الكلمة الأخيرة، مضت العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة، فلبث هو مستسلماً، إذ أدرك أنه واقع في لحظة العطالة^(٥) حيث توقفت حياته الإنسانية عن التقدم . . . سيما أنه ليس مardاً بفَل الحديد . . . وليس عصفوراً يعبر السموات . . . ثم مضى زماناً طويلاً استغرق فيه يتمثل أحزانها التي تنفثها له رياحُ حمراء ساخنة . . . كذلك صورتها المسوخية المتداعية . . . لكنّ مع الأيام المتكررة، تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة . . . وتاه خياله عنها كثيراً . . . وذلك الحلم الذي يقلقها يثير مخاوفه . . . ويهجس له بالموت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش اليوم . . . والسحالي . . . وجماعات من الغجر واللصوص . . . وأحياناً تموت

لثخلق من جديد، ياسمينة بيضاء تهوم في فناء الدار الخالية !!
... بعد سنين من التخليل ... وبعد ملمة الرسائل الممزقة استطاع أن يكون صورة متكاملة
عن حياتها هناك ... وقد تكون قريبة من الواقع ... وفي بعض الرسائل كان يستجلى الحقيقة
بكاملها . ففي إحداها قرأ الكلمات التالية :
حبيبي ... أنا مؤمنة بكل أفكارك ... نعم إننا نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة ...
وأحياناً تحدث لنا أشياء غريبة ومضحكة . بالأبس رمى صبي الفران الخبز في وجهي ثم بصق
مشمئزاً وهو يقول :

- أنتِ تافهة ... ! لأنك لاتعرفين شيئاً عن فن اللذة ... ثم إنى أرفض أن أقبلك .
... أه يا حبيبي ... أين أنت ، أتخيلك أحياناً في مكان بارد رطب مظلم من أعماق
الأرض ... وأحياناً في الصحارى تشويك الشمس ... إنك لاتحدثني عن آلامك حتى
لاتزيد من أحزاني ... وأنا أعرف أن الرجال الأشداء ... يتألمون ... أو يكونون ... ثم
يسقطون مهما كانوا أشداء ... أما عن الحلم ... فإنه ينجلي لي أكثر في كل مرة يعرض لي
فيها .

... ملم مزق الرسالة وطواها بقدسية وأخفاها في صدره العريض ... الفارغ ...
حملق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة ... كأنه ومضة أفلتت من سديم ، عديمة
اللون ... وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم ... فانهت تحت دثاره وقد غاب في عدم
كثيب وهو يردد : " أنا لست مارداً ... ولست عصفوراً " .

... بعد زمن طويل أفلح في الإقلاع عن عادة احصاء الأيام ... وانسلخ عن الارتباط
بالتقاويم إذ أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة من الزمن كما أن هنالك جداراً عالياً يفصل
بينه وبين الحياة ... لذا فقد أكثر التشبث بذاكرته ... المتهدمة ، عليه يستطيع إعادة دورة
حياته السالفة ... فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته ... كذلك وجه
زوجه الجميل ... وحكايا الأمهات ... وتהלيلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل
والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز . وقد تأمل في معنى المساة
الإنسانية وبحث في أمر نسيبتها بعمق ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب
من بين أصابعه خلسة ... فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء ... وقراءة رسائل
زوجه بهويس ... فيما يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس نجوناً ، إذ كان الاتهام بالجنون يتربصه
كوحش آخر يريد أن ينقض عليه .

وفي رسالة أخرى استطاع أن يقرأ الجزء الأعظم الباقي منها :
... حبيبي إن الإنسان حين يُحتضر يجد في نفسه رغبة عارمة للحديث ... أنا الآن أقبل
المساة بكاملها ... وأحلم بحياة أخرى غير التي نعيش ، إني بائسة ... أشعر بنفسي كأنبوب
تمر فيه أحزان العالم كلها أو أني لا أصلح للوجود على الأقل ... نظراً للتعارض الجذري بيني
وبين العالم . وإليك تفاصيل هذه الحادثة .

لقد طلب إلي صاحب "البوتيك" الذي يجاورنا أن أسلم له نفسي مقابل فستان أنيق مستورد من "أوروبا" وأخبرني أن الفستان ثمين جداً . وهو من الحرير الهندي الحالص . . . لكنه اشترط عدة شروط فطلب أولاً أن أزيل التعاسة عن ملاحمي الجميلة . . . وأن أبتسم بعمق . . . وأن تكون العلاقة بيننا مقابل ما يقدمه لي من هدايا وأدوات للزينة . . . وقد رفضت عرضه طبعاً . . . وبعد أسابيع من التبرم والاحتقار والإعراض عن رؤيتي . . . عاد باكياً . . . وتحدث بلهجة شعرية حزينة . . . ثم أخبرني أنه مستهائم في وجهي الذي يشبه وجه ملاك وحدثني طويلاً عن عذاباته الأسطورية . وتألّت من أجله لأنّي أعرف أن دموع الرجال أليمة وقاسية . . . فعرضتُ عليه قبلةً من خدي بلا مقابل فرفض بإباء . . . وقال إنه يصّر على التعامل معي بمتطق العصر . . . مؤكداً لي أن لكل شيء مقابلاً مادياً!! . . . وبعد أيام عاد إليّ وحدثني هازئاً واتهمني بأنّي من بقايا العصور الأخلاقية القديمة . وسحب إعجابه مني دفعة واحدة .

أما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فلمنه يعرض لي كل يوم أثناء تطوافي عند شاطيء البحر ليلاً؛ أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في اليقظة لا في المنام . وإلى اللقاء يا حبيبي سأخبرك بكل شيء في حينه . . . أرجو أن تصلك رسائلي بأمانة ولك حبي .

تقادت النهارات المتعاقبة . . . مالت إلى الهرم . . . وطال مكوث الشمس في السماء . . . والرياح تلوثت بهباءً أحمر ساخن . . . واشتدت حرارة الحديد . . . وقست الصخور أكثر . . . نرفت شقوق كفيه دماً أصفر فاسداً، يحرق إهابه المتلهب فقرّر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقى . . . حتى عن رسائل زوجه أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقى رائعة . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . أغمض عينيه حزناً على إنسانيته . وغاب دون أحلام وحدثت له أشياء كثيرة . . . في غيبوبته . . . وركلته الأقدام ونُقل على حَمّالة . وبعد أشهر عاد له شيء من الوعي لكنه أثر التوقف عند رسائل زوجه وعند الحلم الغريب بالذات . . . وتشاءم منه كثيراً . . . ارتعدت فرائضه خوفاً حينما حاول أن يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . . ما معنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعانقان . . . بكامل لباسهما الرسمي . . . والعربة السوداء . . . يقودها حوزيّ ساكن . . . بدون ملامح . . . يُستّر جياها بهدوء!!

في أحد الأيام أحس بانعدام المكان حوله . . . وأصبح العالم والأشياء تتحول إلى شفافية كأنها توشك أن تتلاشى، ففكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاسيس . . . إذ إن النسيان يمتد إلى عقله وإلى عواطفه . . . وقد يحتاجها كشهادة تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرة . . . وكان يمتلك اسماً وقلباً .

حبيتي سمراء . . . أو بيضاء . . . لونها السحري . . . ظللها الغمام . . . أنفاسها أنسام من

إرم ذات العماد . يهف شعرها فيرهفني . . ما نظرت إليها إلا لأمتدح جلالها . . .

آخر رسالة ألقيت فوق جثته تقول فيها :

إنه مشهدٌ فظيخٌ با حبيبي . العربية واضحةٌ تماماً . . . إن العجوزين ميتان تماماً . . .
لكنهما متعانقان . . . الحوذي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . .
العربة السوداء . . . وهي نوعٌ من عربات دفن الموتى . . . وأنا لا بد لي من أن أرغمي تحت
عجلاتها . . . لست أدري لماذا . إلى اللقاء .

. جاء بعد ذلك شخصٌ بوجهٍ جهيم . . . ورمى إليه بفردةٍ من حذائها وقرطها ودبوس رأسها

الفضي وقصاصة ورقٍ كتب عليها بضع كلماتٍ غامضة .

هذه هي الأقصوصة التي لا تنتظر منا الا التحليل والتفكيك . ونحن لن نحلل هذه
الأقصوصة تحليلًا موضوعيًا (أو موضوعاتياً) (Thématique) على الرغم مما يشف عنها من
موضوعات : تغري بهذا النوع من التحليل كالحب والموت والزمن . . . ولن نحللها تحليلًا نفسيًا
على الرغم مما يهيمن فيها من جنس ورغبة وحلم : وهذيان : وجنون . . . ولن نحللها تحليلًا
ماركسيًا مهما أبدت من قهر : طبقي : ، وفكر : يساري مدحور : وصراع من أجل الحياة . . .
ولن نحللها تحليلًا وجوديًا وإن كان البطل فيها يصارع قدره بمفرده ، ويمتزج خياره البدئي
بالتسلط الجاثم على صدره . . . فالأقصوصة جاهزة لاستقبال كل أنواع هذا التحليل . انها تربة
خصبة وميدان مفتوح لأي نظر نقدي ، وإنما سنخصها بنوع آخر من أنواع التحليل المنهجي هو
التحليل في ضوء " علم العلامات " . ونحن لا نأخذ بهذا المنهج لأنه الأكثر رواجًا في النصف
الثاني من هذا القرن ، وإنما لأنه ذروة ما توصل اليه الفكر الانساني من دقة في المصطلح ،
وامتلاك للآلة المفهومية القادرة على توظيفه واستثماره . هذا إلى أن " علم العلامات " قد أبدى
نجاحًا هائلًا في ميدان تحليل المقصوص ، وتراكم وراءه في هذه العقود الأخيرة تراث " هائل " من
الدرس والتحليل . وربما كان من المفيد أن نذكر بنبوءة العلامة اللساني " دوسوسوير "

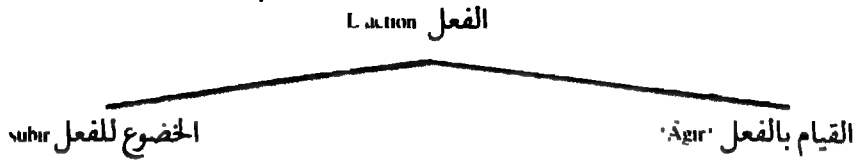
F. De Saussure الذي استشرّف منذ بداية هذا القرن ولادة علم جديد يشتمل على اللسانيات
Linguistique وجميع نظم العلامات الأخرى . وقد أطلق " دوسوسوير " على هذا العلم اسم " علم
العلامة " Semiotique وانهانميز بين Semiotique و" بترجمة الأولى إلى " علم العلامة " Semiotique
والثاني إلى " علم العلامات " . فعلى الرغم مما يجمع بينهما انها يتميزان من بعضهما - بخلاف لما
يظنه الكثيرون - من أن الأول يركز جهوده على علم اللغة والمجتمع بينما يتعدى الثاني ذلك ليرتاد
التصوير والنحت والرسم وجميع نظم الدلالة الأخرى . وإذا كان " علم العلامات " قد بدأ في
فترة أولى وكأنه مجرد اسم آخر " علم العلامة " ، فإنه مالبث أن انفصل عنه ونافسه ثم تغلب
عليه في سبعينات هذا القرن على وجه الخصوص . فتحت هذين المصطلحين الخطيرين
ومصطلح البنيوية تندرج أهم الأعمال المعرفية في هذا القرن . فالبنويون من أمثال " ليفي
ستروس " في ميدان الأنثروبولوجيا ، الايتولوجيا ، و " لويس ألتوسير " L. Althusser في

الماركسية البنيوية، و " جاك لاكان " g. Lacan في ميدان التحليل النفسي، و " رولان بارت " في ميدان النقد الأدبي، و " ميشيل فوكو M Foucault في تاريخ المفاهيم الفلسفية و «اغريباس» في ميداني علم الدلالة البنيوي S emantique Structurale وعلم العلامات " . . . كل هؤلاء تندرج أعمالهم وأسماؤهم تحت هذه المظلات الثلاث. وإذا كنا ننسى فأننا لن ننسى جهود الألسنيين الكبار من أمثال " هيلمسليف Hjelmslev و " جاكوبسون R Jakobson و " مارتينه " A Mar-tinet والألسنيين البنيويين الأمريكيين من أمثال " بلومفيلد Bloomfield وتلامذته. وإذا كانت البنيوية قد أفادت من «علم العلامات» فإنها أفادته بها أمدهت به من آلة مصطلحية دقيقة وتقابلات دالة. هكذا يأتي توظيفنا لـ " علم العلامات " في هذه الدراسة توظيفا علامائيا بنيويا يسعى الى اكتشاف البنية الدلالية العميقة للأقصوصة، والعلاقات التي تنسجها عناصرها. فدراستنا ليست تطبيقا آليا للمنهج المذكور ولكنها استيعاب لآفاقه واستلهام لروحه. وهذا يعني أننا - وعلى غرار «بارت» - سنعمد الى تجنب التعقيد والغوص في الفروقات الدقيقة التي ترسمها " العلاماتية " في أغلب الأحيان بين حدود المصطلح الواحد. وأول ما نستفيد من البنيوية هو تحويل المقصوص من سلسلة تأليفية " Syntagmatique " الى سلاسل أمثالية " Paradigmatique "، من بناء أفقي خيطي الى أبنية عمودية تقابلية. فمثل هذا التحويل هو القادر - في رأينا - على كشف البنية العميقة للمقصوص. وهنا تجدر الإشارة الى ملاحظتين: - فأما الأولى فهي أن تحويل الأقصوصة من سلسلة تأليفية الى أمثالية قد لا يكفي تماما لكشف البنية العمية مما يستدعي متابعة العمل وتحويل الأمثالي الذي بنيناه الى تألفي جديد. . . وهكذا فإن الانتقال من التألفي الى الأمثالي، ومن الأمثالي الجديد الى تألفي جديد هو خصوصية من خصوصيات العبقرية البنيوية. فمن أراد أن يعقل، والا فليبق في كهفه المظلم العميق. - وأما الثانية فهي أن التنقل بين التألفي والأمثالي، بين التزامني " synchronique والتزميني " diachronique لا يجمد زمنية الأقصوصة، ولا يقضي على تاريخيتها، وإنما يضع هذه الزمنية في موضع غير خيطي. إنه يحافظ على جريان الأحداث وتدفعها، ولكنه ينقله من مستوى السطور الى الحقول. نستمتع الى هذا الدفاع الصارم الذي يقدمه " كلود ليفي ستروس " عن العلاقة بين البنيوية والتاريخ: " فبعيدا إذن عن أن يكون ادخال المناهج البنيوية في تقليد نقدي يستلهم التاريخانية مشكلة بحد ذاته، ان وجود مثل هذا التقليد التاريخي هو الذي يستطيع بمفرده أن يكون أساسا للمشاريع البنيوية " (٥). هذه هي المعطيات النظرية التي نشيد في ضوئها تحليلنا لـ " التشويه من الداخل ". فاذا عدنا الى التصويرية النموذجية السابقة كان لنا أن نبدأ من محور البحث أو الرغبة:

فاعل — بحث / رغبة — موضوع

وانما نبدأ بمحور البحث لأنه لا يمكن تحديد الفاعل الا من خلال تحديد الأفعال التي يقوم بها، أو يخضع لها. وهذا هو ما يشكل صيرورة الأقصوصة أو حدثها. فالصيرورة تتحدد

باتجاهين : مايفعله الفاعل ، أعني الفعل ، وما يخضع له ، أعني الحالة . وسوف نحاول الآن أن نرسم هذين الاتجاهين في حقلين عموديين متجاورين ، كما سنحاول تقديم هذه الخطوات بشكل موجز قدر المستطاع :



- | | |
|--|--|
| <p>- دفعوه إلى السيارة السوداء . . .</p> <p>- تشبث بيده المقيدة . .</p> <p>- يده مقيده . .</p> <p>- مضت العربية السوداء (به) . .</p> <p>- واقع في لحظة العطالة . .</p> | <p>- رأي وجهها . . .</p> <p>- سمع نغمة متلاشية من صوتها . . .</p> <p>- رأي الخوف في وجهها بشاعة وتشويها . -</p> <p>مط شفثيه ببلالة (أجاب) (١) . . .</p> <p>- (أجاب) لست أدري . .</p> <p>- أدرك أنه</p> <p>- ظل لفترة طويلة يذكر:</p> <p>المرّة الأخيرة التي رأى وجهها</p> <p>فيها . .</p> <p>النغمة المتلاشية . .</p> <p>لحظة دفعوه إلى السيارة السوداء . .</p> <p>وكيف تشبث بيده المقيدة . . .</p> <p>وتجلى الخوف في وجهها بشاعة و</p> <p>. . .</p> <p>ومط شفثيه ببلالة . . .</p> <p>وكيف (أجاب) : لست أدري . .</p> <p>وكيف مضت العربية السوداء في</p> <p>ظلمات أيام طويلة موحشة . . .</p> <p>وكيف لبث هو مستسلما . . .</p> <p>وأدرك أنه واقع في لحظة العطالة .</p> |
|--|--|

الفعل Laction

الخضوع للفعل Subir

القيام بالفعل "Agir"

الحلم الذي يقلقها يثير مخاوفه ويهجس له
بالموت والفناء . .

- مضى زمن طويل استغرق فيه يتمثل :
- أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة
- صورتها المسوخية المتداعية . .
- تقادمت الرؤى المشوشة وتاه خياله عنها
كثيرا . . .
- (يتذكر) الحلم (عن طريق تداعي
الخواطر) . .
- تخيل . .
- للم رسائل الممزقة . . .
- استطاع أن يكون صورة متكاملة عن
حياتها هناك . .
في بعض الرسائل كان يستجلي الحقيقة
بكاملها . .
- قرأ الرسالة الأولى . . .
- للم مزق الرسالة . . .
- طواها بقدسية . . .
- أخفاها . . .
- خلق في النور . . .
- انهد . . .
- غاب في عدم كئيب . .
- ردد : أنا لست ماردا ولست عصفورا . . .
- أفلح في الاقلاع عن عادة احصاء
الأيام . . .
- انسلخ عن الارتباط بالتقاويم . . .
- أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة
من الزمن .

الفعل Laction

الخضوع للفعل Subir

القيام بالفعل "Agir"

- كما أن هناك جدارا عاليا يفصل بينه وبين الحياة . .

أكثر التشبث بذاكرته المتهدمة عله يستطيع

اعادة دورة حياته السالفة . . .

- حاول أن يسترجع :

. مقاطع موسيقية وشعرية من

محفوظاته . .

. وجه زوجه الجميل . .

. حكايا الأمهات . .

. تهاليلهن . .

. رؤى عن الطبيعة الساحرة . .

. بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن

العجائز . .

- تأمل في معنى المأساة الانسانية . .

- بحث في أمر نسيبتها . .

- شعر بوضوح أن

- اضطر أن يجلد نفسه :

. بالاستظهار . .

. والغناء

. وقراءة رسائل زوجه بهوس . . .

- يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس

مجنونا . . .

- وعيه الانساني ينساب من بين أصابعه خلسة . .

- كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش

آخر . . .

- استطاع أن يقرأ . . .

- طال مكوث الشمس في السماء

- تلوثت الريح بهباء أحمر ساخن . . .

- اشتدت حرارة الحدا . . .

الفعل Laction

Subir الخضوع للفعل

"Agir" القيام بالفعل

- قست الصخور أكثر . . .
- نزفت شقوق كفيه دما أصفر فاسدا يحرق
إهابه الملتهب . . .

- أفلت من يديه

الشعر
والموسيقا
وحتى رسائل زوجه
أو وجهها الجميل

- حدثت له أشياء كثيرة في غيبوبته . .
- ركلته الأقدام . .
- نقل على حمالة . .
- بعد أشهر عاد له شيء من الوعي . .

- ارتعدت فرائصه خوفا . . .

- قرر أخيرا أن يسقط على الأرض . . .
- تاركا وراءه كل شيء
- أفلع نهائيا عن التفكير:

في الشعر
والموسيقا
وحتى عن رسائل زوجه
أو عن وجهها الجميل
لكنه يذكر:

أنها جميلة على نحو ما . . .
كذلك كانت الموسيقا رائعة . . .
والشعر (كان رائعا) . .
أغمض عينيه حزنا على إنسانيته . .
غاب دون أحلام . .

- أثر التوقف:
عند رسائل زوجته . . .
وعند الحلم الغريب بالذات . .
تشاء منه كثيرا . .

الفعل Laction

Subir الخضوع للفعل

القيام بالفعل "Agir"

- حينها حاول أن يفسر معانيه . .

- في أحد الأيام أحس بانعدام المكان . . .

- فكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاسيس .

- يمتد النسيان الى عقله وعواطفه . . .

- قد يحتاج الى شهادة تؤكد أنه كان يمتلك اسما وقلبا . . .

- آخر رسالة ألقيت فوق جثته . . .

- جاء شخص بوجه جهم رمى اليه بفرده من حذائها وقرطها ودبوس رأسها الفضي وقصاصة ورق كتب عليها بضع كلمات غامضة . . .

والآن ، كيف نقرأ هذا الجدول ؟

سيلاحظ القارئ أن الجدول إعادة بناء للأقصوصة على نحو جديد . فالأقصوصة سداة ولحمة . فأما السداة فهي محور الرغبة المحدود بقطبيه ، الفاعل والرغبة . وأما اللحمة فهي النسيج الذي يحوك خيوطه المساندون والمعارضون . وهكذا يتجه الفاعل نحو رغبته وهو محفوف بأفعال المساندة والمعارضة بما يقربه تارة من رغبته ، ويبعده تارة عنها في فضاء من الصراع المحموم . فهو صراع يتحدد عنفا ولينا ، شدة وإرتخاء تبعاً لهاتين القوتين ، قوة الدفع في الفعل المساند ، وقوة الجذب في الفعل المعارض وصولاً الى النتيجة النهائية .

ومن الجدير بالالتفات أن نذكر هنا - ومن ضوء هذا الجدول - بما أتينا عليه في استهلاننا النظرى عندما تحدثنا عن البنية الزمنية واللازمية للمنهج الذى نستخدمه .

- فالجدول - من جهة : - بنية لازمنية لأنه يضع الأقصوصة في حقلين منفصلين مستقلين يساعدنا الاول منهما على معرفة المساندين ، والثانى على معرفة المعارضين . ويساعدنا كلاهما معا على بناء جميع الجداول اللاحقة بدءاً من صفات البطل الفاعل وانتهاء بالبنية السطحية السردية للأقصوصة .

فإلى قراءة هذا المربع :

يرى البطل وجه زوجته ، ثم تتعد الرؤية شيئاً فشيئاً حتى تتحول الى ذكرى رؤية : وتخيل رؤية وتمثل رؤية . ثم ينتهي الأمر بالبطل الى الاقلاع عن التفكير في استعادة رؤيتها واذ يشده وجهها الجميل مرة أخرى نراه وقد أثر التوقف عند رسائلها وحلمها الغريب مما يتضمن إثاره رؤيتها بشكل غير منصوص عنه ، وتحتجب الرؤية في النهاية بشكل كامل حين يأتي الموت ليسترقها ، ويضع الرائي والمرئي في محرق واحد (٧) .

ان التدهور في فاعلية البطل يضع الأقصوصة في مستوى التراجيديا . فـ « أوديب » وبطل « التشويه من الداخل » يقتربان حتى يتعانقا : كلاهما تنبىء بداياته بنهاياته . وكلاهما يرى ويتوغل في الرؤية حتى ينعدم الزمان من حوله والمكان ، ولا يرى الا نفسه في مواجهة نفسه . الأول وفقاً عينه ، والثاني بغمض عينه . وكلاهما فقد نفسه عندما وجد نفسه ، وكلاهما رأى حتى العمى .

ولكن ، وقبل أن نتوغل نحن في التحليل ، فلتتوقف قليلا عند صفات البطل . ولاستخراج هذه الصفات فإنه يترتب علينا أن نضع المنصوصات « Les enomces » الدالة بعضها بازاء بعض لافتين الى أن الجدول التالي اعتصار للجدول السابق . فصفات البطل منتزعة من حقل الفعل .

صفات البطل

- ١ - يذكر أنه فارق امرأة .
- ٢ - ويذكر أنهم دفعوه الى السيارة السوداء .
- ٣ - وأن يده كانت مقيدة .
- ٤ - وأنه مط شفتيه ببلاهة : لست أدري .
- ٥ - وأن زوجته مؤمنة بكل أفكاره .
- ٦ - وأنها قالت : نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة .
- ٧ - وأن صدره عريض فارغ .
- ٨ - وأنه حملق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة .
- ٩ - وأن وجه زوجته جميل .
- ١٠ - وأن حرارة الحديد اشتدت وقست الصخور أكثر .

وأول ما يتبين لنا أن البطل يساري « متزوج » موقوف . فأما أنه يساري فهذا ما يفيدته التقاء المنصوصين الخامس والسادس . ففي هذين المنصوصين تعلن الزوجة انتهاءها وانتفاء زوجها الى

طبقة الفقراء ، كما تعلن إيمانها بأفكاره مما يعنى أنه يناضل من أجل هذه الأفكار التى تتصل بقضية الفقراء . وأما أنه متزوج فهذا ما يصرح به المنصوص ما قبل الأخير .

وأما أنه موقوف فهذا ما نستفيدة من المنصوصين الثانى والثالث ، حتى اذا ما وصلنا الى المنصوص الثامن كان لنا أن نحدد مكان التوقيف بأنه زنزانه منفردة في سجن موحش .

والبطل ليس سجيناً كجميع المساجين ، وإنما هو سجين « محكوم » بالأشغال الشاقة . أفلا ترى كيف تشتد حرارة الحديد ، وتقسو الصخور ثم تنزف شقوق كفيه دماً أصفر فاسداً ؟ . وأما أنه يمط شفثيه ببلاهة . ويملك صدرأ عريضاً فارغاً ، فهذا يعنى أنه مفرغ من العواطف والأفكار .

بطل « يسارى » متزوج « سجين » محكوم بالأشغال الشاقة مفرغ من العواطف والأفكار . فمن يسأله ؟ ومن يعارضه فيما يبحث عنه ، أو يرغب فيه ؟ (٨) . هذا ما سنباشره في الحال وفقاً للتسلسل السردى الذى يخضع له كل من هؤلاء وأولئك في الأقصوصة (٩) .

- المساندون -

جـ - وأول مساند للفاعل هو الذكرى . وربما كان من المفيد أن نلاحظ هنا أن الفعل « يذكر » هو الفعل التام الأول الذى يستهل الكاتب به أقصوصته . ولكن هذا المساند يسفر عن أكثر من وجه ، فلتلمس وجوهه عبر وضع منصوصاته في حقل أمثالى يميز بين السمات الايجابية والسلبية ، ويحترم التسلسل الزمنى للمقصوص . فالفاعل أو البطل ظل يذكر :

وقد بدل الرعب	المرّة الأخيرة التى رأى وجهها فيها . . .
بملامح بشعة راجعة من زمن المسوخ الانسانى . . .	ملاحه الجميلة
قد غاب من ألوف السنين ، وما تبقى منه أشتات لاتلتئم . .	كان الوجه الحقيقى
متلاشية من صوتها بددها الخيال المتهدم . .	- ونعمة
- كذلك لحظة دفعوه الى السيارة السوداء . . .	وكيف تشبث بيده
المقيدة . . .	
- وتجلى الخوف في وجهها بشاعة وتشويها .	
- فمط شفثيه ببلاهة : لست أدري . . .	
- مضت العربى السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة .	
- فلبث هو مستسلماً .	
- أدرك أنه واقع في لحظة العطالة حيث توقفت	
حياته الانسانية عن التقدم . . . سيما أنه ليس	
ماردا يقل الحديد . . . وليس عصفوراً يعبر السموات .	

ان ما يبدو هنا في دور « الذكرى » هو أنها مساند متفاوت . فهي تتراوح بين السلبية و الإيجابية . وهى واد بدأت إيجابية الا أنها سرعان ما تتحول الى فعل سلبى . وهذا يعنى في أبسط ما يعنيه أن الذكرى حاولت أن تنهض لمساندة البطل ولكنها ناءت به وتحولت الى عبء : على قلبه . .

جـ- وأما المساند الثانى فهو « التمثل » الذى تصف منصوباته على النحو التالى :

فلقد مضى زمن « طويل » على البطل استغرق فيه يتمثل			
- أحزانها التى تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . - كذلك صورتها المسوخية المتداعية . . .	- لكن مع الأيام المتكررة تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة . . .	- وتاه خياله عنها كثيرا . . .	- . . . (و) بعد سنين من التخيل وبعد للممة الرسائل الممزقة استطاع أن يكون صورة متكاملة عن حياتها هناك . . .

ولقد بنينا الجدول على هذا النحو لكى نميز فعل « التمثل » والتحويلات التى طرأت على موضوعه .

ففى الحقل الأول يتمثل البطل أحزان زوجته وصورتها بشكل مباشر . وفى الحقل الثانى تقادمت الرؤى المشوشة لهذا التمثل . ثم إذ نصل الى الحقل الثالث نرى البطل وقد تاه خياله عن الرؤى التى تمثلها . وفى الحقل الرابع يبدو التخيل مرادفا للتمثل . ولعلنا نلاحظ هنا أن التخيل لا يقوم ببناء الحقل الرابع بمفرده ، وانما تشاركه في بنائه رسائل الزوجة الممزقة .

وأهم ما في الأمر أن المساند يتدرج في الانحدار والاختفاق . فلئن كان - في مرحلة : أولى قد استطاع أن يساعد البطل على تمثيل موضوع بحثه ولو بصورة مشوهة ، ان تقادم الأيام قد شوش هذه الرؤى في مرحلة ثانية ، ثم تاه خياله عنها كثيرا في مرحلة ثالثة . وما ان بلغ الحقل الرابع حتى نتبين انعطافا حادا في مسيرة التمثل - التخيل الذى يفلح في انقاذ الصورة المشوشة المتقادمة . الا أنه لا بد من الإشارة هنا الى أن التمثل لم يكن بقادر على اضعاء هذا اللون الجديد لولا أن مساندا آخر شد من أزره ، وهو الرسائل . فلنر ماذا يضيف هذا المساند الجديد .

جـ- نستطيع أن نميز في الأقصوصة أربع رسائل . وقد اخترنا كإطار لها جدولا من أربعة حقول ينفرد كل منها برسالة . وسيكون من المفيد أن نضع المنصوصات المتشابهة بازاء بعضها مما سيوفر امكانية قراءتها في تطورها ، وتمييز الجديد منها - في كل رسالة - بالقياس الى سابقتها

(آخر رسالة ألفت فوق جنته)	(رسائل غير منصوص عنها وإنما يشار إليها)	(رسالة قرأ الجزء الأعظم الباقي منها)	(رسالة لحلم البطل مرقها)
		<p>- جيتي ...</p> <p>- ان الانسان حين يجتضر يجد في نفسه رغبة عارمة للحديث ...</p> <p>- أنا الآن أثقل المأساة بكاملها ... وأحلم بحياة أخرى غير التي نعيش ... إني بآئسة ...</p> <p>- إليك تفاصيل هذه الحادثة :</p> <p>- عرض صاحب البورتيك عليها الجنس مقابل فستان اتق شريطة أن تزيل التعاسة عن ملاحها</p> <p>- الجمعية ويتسم بعمق ...</p> <p>- رفضت عرضه طبعاً ...</p> <p>- بعد أسابيع من التبرم والاحتقار والإعراض عن رؤيتها .</p> <p>.. عاد باكياً .</p> <p>.. عرضت عليه قبله من خدما</p>	<p>- جيتي ...</p> <p>- أنا مؤمنة بكل أفكارك ...</p> <p>- نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة ..</p> <p>- أحياناً تحدث لنا أشياء غريبة ومضحكة</p> <p>- بالأمس رسي صبي القرآن الحزين في وجهي ثم بصق مشمتراً وهو يقول : أنت تافهة ... لأنك لا تعرفين شيئاً عن فن اللذة ... ثم إني أرفض ان أقبلك .</p>

كيف نقرأ الجدول السابق ؟

سنحاول ذلك على عدة مستويات أفقية وعمودية متداخلة . كما سنحاول تعقب ما يمكن أن تفرزه هذه الرسائل ، أو نتحول عنها من مساندين أو معارضين . فالرسائل مساند «قوي» للبطل وهي تكتسب قوتها من أنها سمحت بإعادة بناء حياة الزوجة «هناك» ، أعني أنها أتاحت له فرصة الوصول إلى موضوع بحثه بشكل ما . وهذا ما يفترض أنها تشد من أزره ، وتبعث فيه روح المقاومة والصمود .

* - وهذه هي حالة الرسالة الأولى . فهي مفعمة بصمود الزوجة وتماسكها إنها «مؤمنة» بكل أفكار زوجها دونما استثناء . ولكن هذا الأيمان ما يلبث أن يتراجع - في الرسالة الثانية - حين تفصح الزوجة عن رغبتها العارمة في الكلام . فلقد وصلت إلى مرحلة أشبه ما تكون بالاختناق ، وتعبت من المقاومة ، فوجدت نفسها مدفوعة إلى الكلام بلا تحفظ أو حساب .

* - وإذ نعود إلى الرسالة الأولى نسمع الزوجة تقول : «نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة» . وهذا يعني في أبسط ما يعنيه أن الزوجة تنطلق من هموم الفقراء ومعاناتهم ، فخطابها جزء من خطابهم الطبقي المشحون . وأما أن تقول في الرسالة الثانية إنها «تتقبل المأساة» فهذا يعني تحولا في وجهة الخطاب . لقد كان الخطاب تعبيرا عن توحّد الفرد مع الطبقة ، فأصبح تعبيرا عن حالة فردية صرف . وهذا ما تعبر عنه الرسالة الثانية بأكثر من شكل . فالزوجة - تارة - تحلم بحياة أخرى ، وتارة تظهر (كأنبوب تمر فيه أحزان العالم كله . . .) ويبقى أن نلاحظ هنا أن هذا الحزن الكوني لا يقابله في الرسالة الأولى أي شعور بالحزن . فلقد كانت الزوجة ماتزال قوية صامدة متفائلة ، ثم ما لبثت أن نالت المعاناة منها والانهاك .

* - وإذا كانت الزوجة تروي لزوجها ما حصل لها مع صبي الفران على أنه «شيء غريب مضحك» ، فإنها تروي له - في الرسالة الثانية - ما حصل لها مع صاحب البوتيك بهذه الصيغة : «اليك تفاصيل هذه الحادثة» . فلقد كانت الطريقة في التعبير ماتزال تحمل نوعا من المشاعر الزوجية ، إلا أنها أصبحت مباشرة تتصف بالفجاجة . لقد كانت الطريقة في التعبير متحفظة تضع في الحسبان وجود الزوج في السجن ، فأصبحت عديمة تروي الأحداث بلا ضابط ولا قيد . ألا ترى كيف تجهز الرسالة الثانية بالعرض الذي قدمه صاحب البوتيك : جنس مقابل أجر ، في حين يختفي العرض الذي قدمه صبي الفران تماما في الرسالة الأولى ؟

ثم ألا ترى إلى أي حد يبدو تراجعها وهي تتعاطف مع صاحب البوتيك ، وتعرض عليه قبلة من خدها؟ لقد كانت الزوجة في مرحلة أولى - قادرة على التحكم بكتابتها ، وفرض رقابة على رسائلها ، مفعمة بالاحساس بمسئوليتها تجاه زوجها السجن ، ثم وصلت إلى الحد الذي لم تعد فيه قادرة على صون المشاعر الزوجية .

* - هكذا يقتصر التعاطف مع الزوج على الرسالة الأولى ، في حين يحتجب تماما في جميع الرسائل اللاحقة هذا إلا أن تعاطفها الدافئ معه يبدو مشوبا باحساسها بسقوطه مهما أبدى من المقاومة والصمود .

* - وهنا يندس الحلم في الرسائل . والحلم عنصر متدرج الفعالية فهو شبه حيادي في الرسالة الاولى ولكنه - في الرسالة الثانية يدخل مرحلة خطيرة «لأنه» أصبح يجري أمام الزوجة في اليقظة لا في المنام لقد كان الحلم بلا مضمون ، فأصبح ذا مضمون خطير .

* - وفي الرسالة الثالثة تحتجب كل المضامين والافكار ، وتنفرد الصفحة تماما للحلم الغريب ، فالحلم يكتسح كل الحقائق الأخرى ويطمسها : «عربة سوداء آتية» من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان مitan متعانقان . . . بكامل لباسهما . . . والعربة سوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء !!

والحلم هنا تعبير سلبي عن رغبة الزوجة في ان تعيش مع زوجها حتى يكبرا معا ، ويشيخا معا . وهو حلم أية زوجة بطبيعة الحال ، غير ان واقع الزوجة هنا انها عاشت بعيدة عن زوجها

، فلم يعد حلمها حلمًا بالعيش الى جانبه ، لأن واقعا أعلى يفرقهما ، وإنما أصبح حلمها حلمًا باللقاء معه في الموت . هكذا يأتي حلمها بالموت معه تعبيراً عن بأسها من العيش إلى جانبه .

* - وتصل الرسالة الأخيرة بعد أن يكون البطل قد مات . ولكن موته لا يضع حداً للمأساة . فالرسالة التي القيت على جثته تحمل نبوءة بموت الزوجة على لسانها . والرسالة تقتصر على الحلم الذي وصل الى اعلى مراحل نموه . فلقد كان مجرد عنصر مقلق في الرسالة الأولى ثم أصبح وحشا مفترسا في الرسالة الاخيرة . والرسالة كلها حلم . فهي - من جهة - تطور مضمون الحلم في الرسالة السابقة .

وهي - من جهة أخرى - «مشهد» يذكرنا بالرسالة الثانية التي كان الحلم فيها يجري في اليقظة لا في المنام . هكذا يجيء التطور الأخير للحلم استشرافاً - للعناق الذي يضم الزوجين في عربة سوداء من عربات دفن الموتى . ويتضح هنا ان العجوزين اللذين كانا في الرسالة الثالثة مجرد صورة للزوجة والبطل نراهما يقتربان ويقتربان حتى يتطابقا حين يموت البطل وتعلق الزوجة عن حتمية ارتماؤها تحت عجلات العربة السوداء - فما كان يترأى للزوجة أنه مجرد حلم تحول الآن الى حقيقة واقعة . ولئن كان الحلم تعبيراً سلبياً عن قدرة الزوجة على الصمود ، فإنه يحمل حتى في سلبه - هذا البعد الايجابي المرير ، وهو أنه يتولى عناق الحبيبين في عالم ما بعد الحياة .

* - ونختتم حديثنا بالقول : إن الرسائل مساند ايجابي في البداية ، يتحول الى معارض . ولعل السمة التي تميز هذا المساند أنه فتات مساند . فهو مجرد فرق في الرسائل الاولى ، وهو مقصوص «منقوص» فيما بعد . ثم تأتي الرسالة الثالثة ولا ذكر لنصها على الاطلاق . حتى اذا ماوصلنا إلى الرسالة الرابعة وجدناها ملقاة على جثة البطل .

لقد كانت الرسائل معينا مخلصا البطل ، ولكنها ما لبثت ان تحولت الى ما يشبه حصان طروادة الذي تسلل الحلم المعارض من خلاله الى عالم البطل .

ولما كان الحلم الذي تفرزه الرسائل حلماً معارضاً . فإننا نجد أنفسنا مضطرين لقطع سلسلة المساندين . ودراصة هذا الحلم المعارض .

وإذا كنا نؤكد، هنا على دراسة الوجه المعارض للحلم فلأن للحلم وجهاً آخر هو الوجه المساند الذي سندرسه في حينه . ويكفي ان نشير في هذا السباق الى ان الحلم المعارض هو الحلم المندس في رسائل الزوجة .

جـ- والصورة النموذجية لتقديمه - فيما نرى - هي عرضه في جدول تصنف منصوصاته في حقلين . فأما الأول فيكشف لنا كيف تعيش الزوجة حلمها المقلق الغريب ، وأما الثاني فيكشف انعكاسات الحلم على البطل .

(١) هي (الزوجة)	هو (الزوج)
- وذلك الحلم الذي يقلقها - أما عن الحلم . . . فانه ينجلي لي أكثر في كل مرة يعرض لي فيها .	يشير مخاوفه . . . - ويهجس له بالموت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش اليوم . . . والسحالي . . . وجماعات من العجور
- ٢ -	
- اما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فانه يعرض لي كل يوم أثناء تطواقي عند شاطيء البحر ليلاً، أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في البقطة لا في المنام	واللصوص . . . وأحياناً تموت لتخلق من جديد ياسمينية بيضاء تهوم في فناء الدار الخالية « ١١ »
- ٣ -	
الرسالة هنا لا يرد نصها ولكن محتواها معروض على لسان الزوج	- أثر التوقف عند رسائل زوجته ، وعند الحلم الغريب بالذات . . . وتشاءم منه كثيراً . . . ارتعدت فرائصه خوفاً حينها حاول أن يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . .
- ٤ -	
- انه مشهد فظيع يا حبيبي . العربة واضحة تماماً . . . ان العجوزين ميطان تماماً . . . لكنهما متعانقان . . . الحوذي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . . العربة السوداء وهي نوع من عربات دفن الموتى . . . وأنا لا بد لي أن أرغمي تحت عجلاتها لست أدري لماذا . الى اللقاء .	- ما معني العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميطان متعانقان . . . بكامل لباسهما الرسمي . . . والعربة سوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء « ١١ »

ومن الجليّ تماماً أن السلية هي العلامة التي تسم الحلم في الجانبين . فالحلم يقلق الزوجة ، ويثير مخاوف الزوج ، ثم يهجر له بالموت والفناء ، وفي خضم ذلك تحاول " ياسمينه " أن تقوم . ولكنها أمل " ميت " في المهد . فهي لا تزهو ولا تتهايل ، انها تهوم مجرد تهويم ، أعني أنها تهز رأسها من النعاس . وهي لا تفعل ذلك الا في فناء دار خالية . ثم ألا ترى كيف تعجز هذه اليا سمينه عن النهوض أو شبه النهوض أكثر من مرة واحدة على امتداد الأقصوصة ؟ وهي ما ان تنهض حتى يفترسها ويفترس أصحابها الموت .

ومن المفيد أن نتوقف ملياً عند مضمون الحلم في الرسالتين الأخيرتين . ففي كليهما عجوزان ميتان . وفي كليهما عجوزان متعانقان . ولكن الموت " تام " في الرسالة الرابعة بينما هو غير موصوف بذلك في الرسالة الثالثة . وفي الرسالة الرابعة يجيء خبر " العربية " معرقاً بينما هو في الرسالة الثالثة نكرة .

وأما ظهور العجوزين الميتين بكامل لباسهما الرسمي ، فانه يستدعي بعض التمهّل والأناة .

فاللباس الرسمي ، والجياد السائرة بهدوء . . . كل ذلك يشكل وصفاً لموكب رسمي ، ومناسبة رسمية . ويمكن تحديد المناسبة الرسمية مبدئياً باحدى وجهتين ، فإما أن تكون مناسبة خاصة بالأفراح ، وإما أن تكون مناسبة خاصة بالأتراح . فلتفحص هاتين الوجهتين في ضوء السياق الذي تقدمه الأقصوصة .

والسياق حلم " لا بد لفهم مضمونه من عزل عناصره ، وتفكيك منصوباته " . فاذا وضعنا العناصر التالية بعضها الى جانب بعض " عجوزان - ميتان - لباس رسمي - عربية دفن الموتى " وجدنا أنفسنا أمام صورة الجنائز .

ولنتذكر هنا أن طقوس الدفن عند المسيحيين تقضي بدفن الميت في لباسه الرسمي . ولكن الميتين هنا متعانقان . وهذا ما يضعنا أمام صورة العاشقين الكبار في تاريخ الأدب العالمي من أمثال " روميو وجوليت " . فالموت هنا يوحد بين الحبيبين اللذين لم تسمح لهما الحياة باللقاء . فاذا وضعنا عنصر العناق الى جانب العناصر السابقة وجدنا أنفسنا أمام زفة عاشقين في الموت . أو لنقل بصيغة أخرى اننا أمام عرس جنائزي .

ويدخل عنصر الشيخوخة ليقدم دلالة جديدة وهي أن العجوزين اجتازا الحياة كلها وهما ينتظران لحظة اللقاء أو زفة اللقاء التي ما كانت لتجيء الا على ظهر احدى عربات الموت . وهكذا يتحول الحلم إلى نبوءة تستشرف المستقبل : وتقول ان العمر ماض ، وان ما تخشاه الزوجة هو أن يمضي بها العمر من غير أن تعيش حبها لزوجها وحب زوجها لها ، وأنه لا وسيلة لاتصال الحبيبين الا الموت .

ولئن كانت العربية سوداء في كلتا الرسالتين ، فإنها في الرسالة الرابعة عربية من عربات دفن الموتى .

فأما سوادها فلأنها تحمل الموت . وأما مجيئها من الأزمنة الغابرة فلأنها تحمل وحشة الموت . ويبقى أن نلاحظ أنه في حين تصف الرسالة الثالثة الخوذى بالسكون ، فإن الرسالة الرابعة تصفه بالحياة . فالموت هنا قد اكتمل ، والخوذى الذي كان ما يزال في مرحلة الانتظار قد نشط الآن حيث أصبح الموت حقيقة " نهائية مكتملة " .

وتأتي نبوءة الزوجة في ارتعائها الحتمي تحت عجالات العربية تعبيراً عن حلمها بموت مشترك . لقد عجزت الزوجة عن العيش المشترك مع زوجها ، فجاء حلمها تعويضاً لها عن حياتها المنفردة .

هذا هو حلم الزوجة (١) وانعكاساته على زوجها - وهو كما نرى حلم يثقل عليهما معاً ، ويجعل من حياتهما عيشاً منفصلاً يهتز على أرض رحوه .
فماذا عن حلم البطل ؟

جـ - إنه حلم " يحاول أن يعمل لصالح البطل مما يضعه في موضوع المساندين . ولكنه ما يلبث أن يختنق في مهده مما يسمه بعلامة السلب .
هذا هو مسار الحلم . فهو غير قادر على موازنة صاحبه مما يعني أن صاحبه عاجز " عن الحلم " . وفي وسعنا أن نميز الحلم في موقعين :

* - الأول ويرد على النحو التالي :

" خلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة . . . كأنه ومضة أفلتت من سديم ، عديمة اللون . . . وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم . . . فانهد تحت دثاره وقد غاب في عدم كثيب وهو يردد " أنا لست مارداً . . . ولست عصفوراً " .

والحلم هنا يحاول أن يدخل من النافذة الوحيدة في السجن ، ولكن النافذة بقعة صغيرة لا تتسع للحلم . لقد حاول الحلم أن يعضد البطل ويخترق جدار السجن ، ولكن البطل ملقى في زنزانة أضيق من أن تفسح بقعة للحلم .

وعندما يردد البطل : " أنا لست مارداً . . . " فهو يشير إلى القيود الحديدية التي تكبله . وعندما يضيف : " ولست عصفوراً " فهو يشير إلى السجن العميق الذي ألقى فيه . وفي الحالتين فإن في وسعنا تحديد محتوى الحلم بضده . فالحديد والسجن هنا يتقابلان مع " الحياة الإنسانية " التي توقفت عن التقدم هناك عندما " مضت به العربية السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة " . فالحلم الذي يحاول اختراق نافذة الزنزانة هو حلم " بحياة إنسانية طواها الزمن البعيد " .

* - وأما الموقع الثاني فيأتي على هذا النحو:

" قرر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجته أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقا رائعة . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . أغمض عينيه حزناً على إنسانيته . وغاب دون أحلام . . . "

لقد قرر البطل أن يسقط متخلياً عما أفلت من يده . لقد أقلع عن التفكير بالشعر والموسيقا ووجه زوجته الجميل . ولكنه - وعلى الرغم من قراه - ما زال يذكر أن زوجته جميلة " على نحو ما ، وأن الموسيقا رائعة ، والشعر بطريقة ما ، وعندما يغمض عينيه حزناً على إنسانيته فهذا يعني أنه يغمضهما حزناً على الشعر والموسيقا ووجه الزوجة الجميل . وهذا هو ما يشكل محتوى حياته الإنسانية الماضية التي عجز الحلم عن استحضارها . فالحلم جميل " ولكنه غير قادر على أن يكون موضوع حلم . هكذا يعزف البطل عنه ، ويعود الى الذاكرة .

جـ - ولنلاحظ في البدء أن الذاكرة شيء ، والذكرى شيء آخر فكلاهما مساند يحتفظ بفرديته واستقلاليته ونحن لا ننظر إليهما على أنهما مختلفان لغة أو معنى ، وإنما على أنهما يدخلان الى الحلبة منفصلين ، فكل منهما يؤدي دوره بشكل مستقل عن الآخر .

وللذاكرة ظهور واحد في الأقصوصة يأتي على النحو التالي :

أكثر التشبث بذاكرته . . . المتهمة ، علَّه يستطيع إعادة دورة حياته السالفة . . . فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته . . . كذلك وجه زوجته الجميل . . . وحكايا الأمهات . . . وتهاليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .

فالتشبث بالذاكرة يتصب هنا جداراً يعين البطل على الصعود في وجه جدار السجن . أو قل ان الذاكرة متكأ البطل في محاولته لإعادة دورة حياته السالفة . وأهم ما في الأمر أن هذا المساند مجهول المصير . فنحن لا نعرف ما إذا كانت الذاكرة قد أفلحت أو أخفقت في أداء مهمتها . وكل ما نعرفه أن البطل يتشبث بها وحسب هذا الى أنها ذاكرة " متهمة " في أساسها .

جـ - فأما التأمل - وخلافاً للذاكرة - فإنه مساند آيل " الى الإخفاق " . لنتنظر في صورة البطل :

" وقد تأمل في معنى المأساة الإنسانية وبحث في أمر نسبيتها بعمق ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب بين أصابعه خلسة . . . "

فأما سوادها فلأنها تحمل الموت . وأما مجيئها من الأزمنة الغابرة فلأنها تحمل وحشة الموت .
ويبقى أن نلاحظ أنه في حين تصف الرسالة الثالثة الحوذى بالسكون ، فإن الرسالة الرابعة
تصفه بالحياة . فالموت هنا قد اكتمل ، والحوذى الذي كان ما يرال في مرحلة الانتظار قد نشط
الآن حيث أصبح الموت حقيقة " نهائية مكتملة " .

وتأتي نبوءة الزوجة في ارتمائها الحتمي تحت عجلات العربة تعبيراً عن حلمها بموت
مشترك . لقد عجزت الزوجة عن العيش المشترك مع زوجها ، فجاء حلمها تعويضاً لها عن
حياتها المنفردة .

هذا هو حلم الزوجة (١) وانعكاساته على زوجها - وهو كما نرى حلم يثقل عليهما معاً ،
ويجعل من حياتهما عيشاً منغصاً يهتز على أرض رحوه .
فماذا عن حلم البطل ؟

جـ - إنه حلم " يحاول أن يعمل لصالح البطل مما يضعه في موضوع المساندين . ولكنه ما
يلبث أن يخبث في مهده مما يسمه بعلامة السلب .

هذا هو مسار الحلم . فهو غير قادر على مؤازرة صاحبه مما يعني أن صاحبه عاجز " عن
الحلم " . وفي وسعنا أن نميز الحلم في موقعين :

* - الأول ويرد على النحو التالي :

" حلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة . . . كأنه ومضة أفلتت من سديم ،
عديمة اللون . . . وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم . . . فأنهد تحت دثاره وقد غاب في
عدم كئيب وهو يردد " أنا لست مارداً . . . ولست عصفوراً " .

والحلم هنا يحاول أن يدخل من النافذة الوحيدة في السجن ، ولكن النافذة بقعة صغيرة
لا تتسع للحلم . لقد حاول الحلم أن يعضد البطل ويخترق جدار السجن ، ولكن البطل ملقى
في زنزانه أضيق من أن تفسح بقعة للحلم .

وعندما يردد البطل : " أنا لست مارداً . . . " فهو يشير إلى القيود الحديدية التي تكبله .
وعندما يضيف : " ولست عصفوراً " فهو يشير إلى السجن العميق الذي ألقى فيه . وفي
الحالتين فإن في وسعنا تحديد محتوى الحلم بضده . فالحديد والسجن هنا يتقابلان مع " الحياة
الإنسانية " التي توقفت عن التقدم هناك عندما " مضت به العربة السوداء في ظلمات أيام
طويلة موحشة " . فالحلم الذي يحاول اختراق نافذة الزنزانة هو حلم " بحياة إنسانية طواها
الزمن البعيد " .

* - وأما الموقع الثاني فيأتي على هذا النحو:

"قرر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيء أفلت من يده . . . وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقا . . . حتى عن رسائل زوجته أو عن وجهها الجميل . . . لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . كذلك كانت الموسيقا رائعة . . . والشعر . . . بطريقة ما . . . أغمض عينيه حزناً على إنسانيته . وغاب دون أحلام . . . "

لقد قرر البطل أن يسقط متخلياً عما أفلت من يده . لقد أقلع عن التفكير بالشعر والموسيقا ووجه زوجته الجميل . ولكنه - وعلى الرغم من قراره - ما زال يذكر أن زوجته جميلة " على نحو ما ، وأن الموسيقا رائعة ، والشعر بطريقة ما ، وعندما يغمض عينيه حزناً على إنسانيته فهذا يعني أنه يغمضهما حزناً على الشعر والموسيقا ووجه الزوجة الجميل . وهذا هو ما يشكل محتوى حياته الإنسانية الماضية التي عجز الحلم عن استحضارها . فالحلم جميل " ولكنه غير قادر على أن يكون موضوع حلم . هكذا يعزف البطل عنه ، ويعود إلى الذاكرة .

جـ - ولنلاحظ في البدء أن الذاكرة شيء ، والذكرى شيء آخر فكلاهما مساند يحتفظ بفرديته واستقلالته ونحن لا ننظر إليهما على أنها مختلفان لغة أو معنى ، وإنما على أنها يدخلان إلى الحلبة منفصلين ، فكل منهما يؤدي دوره بشكل مستقل عن الآخر .

وللذاكرة ظهور واحد في الأقصوصة يأتي على النحو التالي :

أكثر التشبث بذاكرته . . . المتهدمة ، علَّه يستطيع إعادة دورة حياته السالفة . . . فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته . . . كذلك وجه زوجته الجميل . . . وحكايا الأمهات . . . وتهاليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار . وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .

فالتشبث بالذاكرة ينتصب هنا جداراً يعين البطل على الصعود في وجه جدار السجن . أو قل ان الذاكرة متكأ البطل في محاولته لإعادة دورة حياته السالفة . وأهم ما في الأمر أن هذا المساند مجهول المصير . فنحن لا نعرف ما إذا كانت الذاكرة قد أفلحت أو أخفقت في أداء مهمتها . وكل ما نعرفه أن البطل يتشبث بها وحسب هذا إلى أنها ذاكرة " متهدمة " في أساسها .

جـ - فأما التأمل - وخلافاً للذاكرة - فإنه مساند آيل " إلى الإخفاق " . لننظر في صورة البطل :

" وقد تأمل في معنى المأساة الإنسانية وبحث في أمر نسييتها بعمق ومنع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب بين أصابعه خلسة . . . "

لقد استند البطل الى التأمل في محاولة لاختراق جدار السجن والعودة الى حياته الانسانية ، ولكن مسانده انتهت الى الانهيار في صورة الوعي الذي ينسرق من بين أصابع البطل . فالتأمل الذي كان يفترض فيه أن يعمق وعي البطل ، وأن يمدّه بزايد يغذي فيه روح الصمود والأمل ، نراه يفضي بالبطل الى خسارة وعيه ، أو الجزء الأكبر من وعيه . فليعد البطل مرة أخرى الى وجه من وجوه الذكرى .

جـ- وهذا هو وجه التذكر . والتذكر ليس مجرد استدعاء للماضي كما هو الأمر في الذكرى ، وإنما هو اصرار على الماضي واعتصار لصوره :

" فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء . . . وقراءة رسائل زوجته بهوس . . . فيما يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنوناً ، اذ كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه " .

والتذكر هنا لا يظهر مباشرة ، وإنما نستخرجه من طريقة التعبير : " فاضطر أن يجلد نفسه بالاستظهار " . وهذا يعني أن التذكر عملية " صعبة " مؤلمة ، بل قل إنها نوع من التعذيب الذاتي الذي يمارسه البطل على نفسه .

والمرير في الأمر أن هذه " المازوشية " هي السبيل الذي يسمح له بالتمسك بإنسانيته ، لأنها تأكيد لسلامة عقله ، ودفع لتهمة الجنون .

جـ- فاذا انتقلنا الى " التفكير " كفعل مساند للبطل ، ووضعنا منصوباته في الاطار

التالي :

- أغمض عينيه	- لكنه يذكر :	- ألق نهائياً عن التفكير :
حزنا على إنسانيته	. أنها جميلة على نحو ما	. بالشعر
	. كذلك كانت الموسيقى رائعة	. والموسيقا
	. والشعر بطريقة ما	. وحتى عن رسائل زوجته
		. وعن وجهها الجميل

وجدنا أن الذكرى هنا اسم آخر للتفكير . ألا ترى أن إبدال أحدهما بالآخر ميسور لأن كليهما يحمل محتوى الآخر ؟ . هذا هو ما حدا بنا الى وضع هذه المنصوبات في جدول ييسر على القاري فهم عملية الإبدال .

ولكنه في حين يخفق التفكير منذ البداية في أن يكون فعلاً مسانداً للبطل ، نراه تحت اسم آخر هو الذكرى لا يعترف بإخفاقه . ثم ما يلبث الاخفاق أن يفرض نفسه - رغم ومضة الذكرى في صورة العينين المغمضتين .

جـ- ويأتي المساند الأخير للبطل وهو فعل التسجيل :

<p>— فكر في أن يسجل آخر ما يعتريه من عواطف وأحاسيس . .</p> <p>— وقد يحتاجها كشهادة تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرة . . . وكان يمتلك اسما وقلبا</p>	<p>— اذ إن النسيان يمتد الى عقله وإلى عواطفه . .</p> <p>— حبيتي سمراء . . . أو بيضاء . . . لوتها السحر . . ظللها الغمام . . . أنفاسها أنسام من إرم ذات العماد . . .</p>
---	---

والسجل هنا مساند لمساند . فالبطل يستدعيه ليعزز به فعل الذكرى . لقد امتد النسيان الى قلبه وعواطفه مما يهدد الذكرى ويدفع بالبطل الى التسجيل . وعندما يلجأ البطل الى هذا الفعل فلكي يؤكد إنسانيته . فامتلاكه لاسم وقلب ، لعقل وعاطفة ، يميزه كإنسان عن سائر المخلوقات . وتأتي النتيجة الطبيعية لكل ذلك في طغيان النسيان ، واجتياح الذهول والهذيان . واللافت هنا أن البطل قد وصل الى المرحلة التي أضحي فيها عاجزا حتى عن تذكر لون زوجته . فلقد انتقلت زوجته - حبيبته من عالم الشخصيات الى عالم المجردات مما يهيئ لاستقبالها كرمز في عالم الموت .

هذا هو عالم المساندين . فلو أردنا أن نلقي نظرة أخيرة على فعاليتهم وصيرورتهم كان لنا أن نقول :

ان السمة التي تحتاج هؤلاء هي السلبية . والسلبية قد تظهر منذ البداية كما هو شأن «الحلم» و«التفكير» و«التسجيل» . وقد تلتقي مع السمة الايجابية ، لكنها تؤولان معا الى السلبية كما هي حال الذكرى . وحتى لو كانت السمة الايجابية هي ما يدمغ المساند في بداية فعله ، فإن هذه السمة تحرق في فرض نفسها ، وهذه هي حال «الرسائل» و«التأمل» . وإذا استطاع أحد المساندين أن ينتهي بصورة إيجابية - كما هو الأمر في حال «التمثل» - فإنه لا يستطيع ذلك إلا بفضل مساند آخر . وهنا أيضا فإنه لا بد من الالتفات إلى أن مساند المساند ينتهي الى الإخفاق .

وفي بعض الحالات يمتنع النص عن الجهر بالنتيجة التي يفضي إليها الفعل المساند، مما يوهنا بامكانية نجاحه . ولكننا - حتى هنا - وهذا هو شأن التذكر والذاكرة - نستطيع أن نتلمس النهاية منذ البداية .

وفي كل هذا وذلك، فإن مساندي البطل يتجهون إلى العجز والاختفاق . ونستطيع في هذا الصدد أن نقول : ان العالم المساند للبطل عالم " ملغوم " من داخله، مما يهيء لسقوطه في أي لحظة . ولكن الكاتب - وهنا تكمن إحدى خصوصيات كتابته - لا يسمح لهذا العالم بالسقوط دفعة واحدة، وإنما هو يستفيدة حتى آخر طاقة فيه مما يمهد مرة أخرى للمقاربة المدهشة بين الأفضوصة والتراجيديا .

هذا عن فاعلية المساندين . فأما عن صيرورة المساندة فإننا نلاحظ تبايناً مطرداً بين عالمين، عالم الحياة الانسانية التي تضم الزوجة والشعر والموسيقا، وعالم السجن الذي يتلع البطل .

ان نظرة متفحصة إلى عالم المساندين تكشف ان الذاكرة هي أول أفق في هذا العالم البعيد . فالبطل يذكر أولاً ثم يتمثل في مرحلة أخرى ويحلم في مرحلة ثالثة . وهذا يعني أن هناك تدريجاً عضوياً في الانتقال من عالم الواقع إلى عالم اللاواقع . ان البطل يتعد بالتدريج عن حياته الإنسانية حتى تتحول هذه الحياة إلى حلم حياة وحسب . ولاشك في أن فعل الزمن والقهر والأشغال الشاقة . . . قد أبعد البطل عن حياته الإنسانية، وتركه عاجزاً عن تذكرها أو استحضارها، فتحولت إلى مجرد حلم جميل بعيد .

ولذا يحاول البطل التشبث بذكرته - في محاولة جديدة لاستحضار ماضيه - نراه وهو يدخل في حلقة جديدة من حلقات التباعد المطرد بين الحاضر والماضي، بين الحياة الإنسانية الحاضرة والحياة الإنسانية السالفة . فالذكرى تحولت إلى تشبث بالذاكرة ويقدم الانتقال من التشبث بالذاكرة إلى التأمل دورة جديدة من دورات التباعد المطرد بين الماضي والحاضر . ولكن مقاومة التباعد هنا تأخذ شكلاً أعنف مما كان عليه في الدورة السابقة .

وأما الدورة الثالثة والأخيرة فإنها تبدأ بالتذكر مرة أخرى، لتمر بالإقلاع عن التفكير، ثم تنتهي بقرار التسجيل .

ونلاحظ هنا أن عنف المقاومة قد بلغ حده الأقصى إذ أصبح التذكر نوعاً من التعذيب الذاتي الذي يفضي بصاحبه إلى اليأس القاطع فالذهول والهذيان . وقد يسأل سائل : أين هي الرسائل من هذه الدورات؟

ان عالم الحياة الإنسانية كما يتمثله البطل هو عالم يمكن تقليصه إلى الزوجة . فالزوجة عالم يجسد عند البطل حتى الشعر والموسيقا . والزوجة عالم " مزدوج " وجهه الأول هو الصورة المثالية التي يعبر عنها الشعر والموسيقا والصمود . وجهه الثاني هو الصورة الواقعية التي تعبر عن معاناة امرأة سجين . وضعفها وسقوطها^(١٢) . وهنا ترسم حركة الرسائل أو صيرورتها، وذلك

بالعلاقة بين عالم الزوجة المزدوج، وعالم الزوج السجين . فكلما ابتعد الزمن بالزوج عن حياته الإنسانية ، اقتربت رسائل الزوجة من وجهها الواقعي .
وهنا يكمن - في رأينا - أحد مواطن الروعة في هذه الأقصوصة . فالرسائل تفصح عن وجه مقاوم في البداية وعنيد . وذلك هو الوجه المثالي للزوجة ، هذا الوجه الذي يضع مساندي البطل في موضع قوى ومساند يقرب بين البطل وزوجته ، بين البطل وحياته الانسانية . لكن هذا الوجه ما يلبث أن يشحب ويتهاوى فتشحب الرسائل ، ويتهاوى المساندون ، ويتعد البطل عن الماضي ، وتتسع الهوة بين الحياة الانسانية وحياة السجين .
- المعارضون -

وأول ما يفاجئنا في المعارضين هو الرعب . وسرعان ما نتبين أن وجه الرعب هو السيارة السوداء . وهو وجه يتحول من سيارة سوداء الى عربة خيول ، فعربة من عربات دفن الموتى . وهذا التحول مشحون بالدلالات - فالسيارة السوداء تضع الرعب في إطار زمني محدد هو الزمن الصناعي زمن العصر الحديث . وأما عربة الخيول ، فانها تعيد الى زمن قديم ما يلبث أن يفتح على زمن أقدم منه تمثله عربة دفن الموتى . ولما كان الزمن هنا على علاقة بالموت ، فإنه يفتح على الزمن المطلق مما يضيف على السيارة السوداء وجهها من وجوه الموت .
ويأتي ضمير الجماعة في قوله : " دفعوه الى السيارة السوداء كاشفا عن الحقيقة ذاتها " .
والذين " دفعوا بالبطل الى السيارة السوداء غير محددين ولا مشخصين ، مما يعني أن وجه الرعب خارج كل الأساء والتعينات فهو بلا اسم ولا هوية ، وذلك بالقياس الى البطل الذي يتحدد باسم وهوية ، ويحرص عليهما في حياته ومماته .
" هم " ، وسيارة سوداء ، وزنزانة ، وأعمال شاقة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، لاحكاماً قضائياً ، ولامذكرة توقيف ، ولإسيارة عدالة ، ولإسجنا عادياً ، ولإشرطة تبرز هويتها وهي تعتقل البطل أفلا يفصح كل ذلك عن وجه الرعب الذي لا يحده اسمه حتى ولو قالت الأقصوصة إنه المخابرات ؟

فإذا انتقلنا الى بناء السلسلة الأمثالية للمعارضين وجدنا أفضل إطار لها في الجدول التالي :-

الرعب الذي «بدل ملامح وجهها الجميل بملامح بشعة . . .»
- هم الذين دفعوا بالبطل «الى السيارة السوداء . . .» .
- السيارة السوداء .
- العربة السوداء التي مضت بالبطل «في ظلمات أيام طويلة موحشة . . .» .
- القيد سيما أن البطل «ليس مارداً يفلى الحديد» .
- السجن سيما أن البطل «ليس عصفوراً يعبر السموات» .
- الحلم المخيف للزوجة ؛ هذا الحلم الذي يهجس للبطل «بالموت والفتاء» .

- الزنزانة حيث حلق البطل «في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة...» وهي مجرد بقعة صغيرة لاتسع للحلم.
- الجدار العالي الذي يفصل بين البطل والحياة.
- وجهه الإنساني الذي «ينساب خلسة من بين أصابعه».
- الأتهام بالجنون الذي «يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه».
- الشمس التي «طال مكوئها في السماء».
- الريح التي «تلوث نهباء أحر ساخن».
- الحديد الذي «اشتدت حرارته».
- الصخور التي «قسّت أكثر».
- شقوق كفيه التي «ترفت دماً أصفر فاسداً يحرق إهابه الملتهب».
- الأقدام التي «ركلته وتقل على حمالة».
- النسيان الذي «يمتد إلى عقله وعواطفه».
- العربة السوداء «وهي نوع من عربات دفن الموتى».

لو قلبنا صفحة هذا الجدل بحيث يتحول الأعلى إلى جانبي، والعمودي إلى أفقي لحصلنا على سلسلة تأليفية جديدة تمكنتنا من استخراج عمق جديد للمعنى، فالسيارة والعربة والقيد والسجن والزنزانة والجدار... كلها من صنع الإنسان، بينما الشمس والريح والحديد والصخور من صنع الطبيعة. فأما ماهو من صنع الإنسان فإن الإنسان يسخره للقضاء على الوعي الإنساني، والتمهيد لاتهام البطل بالجنون. وأما ماهو من صنع الطبيعة فيتدخل بعد أن يكون قد تم استلاب وعي البطل. وما أن يبلغ هذه المرحلة من القهر والمعاناة حتى تبدأ صورة العالم بالاهتزاز أمام عينيه، ويدخل في روعه أن الطبيعة حتى الطبيعة تعمل ضده، وأن العالم حتى العالم يتآمر عليه، وحتى جسمه يخونه في النهاية في صورة الخذلان الذي يؤول إليه. فلقد احترق إهابه، ونزفت كفاه، ولم يبق له إلا أن تركله الأقدام، ويغيب في عالم النسيان، فالهذيان، فالملوت.

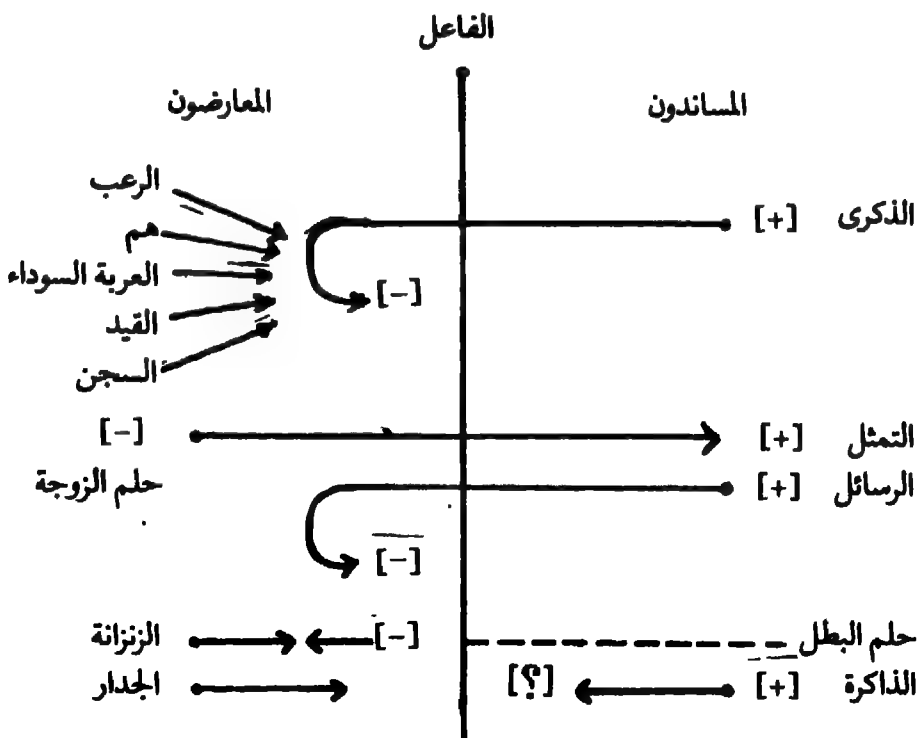
، ولكن علينا أن نلاحظ أن البطل "عبدالقادر ريبة" لايسقط معنويا، وإنما يسقط ماديا. فهو لايقع لأجهزة الرعب على وثيقة استسلامه، وإنما يقاوم حتى تتلاشى قواه، وينهار.

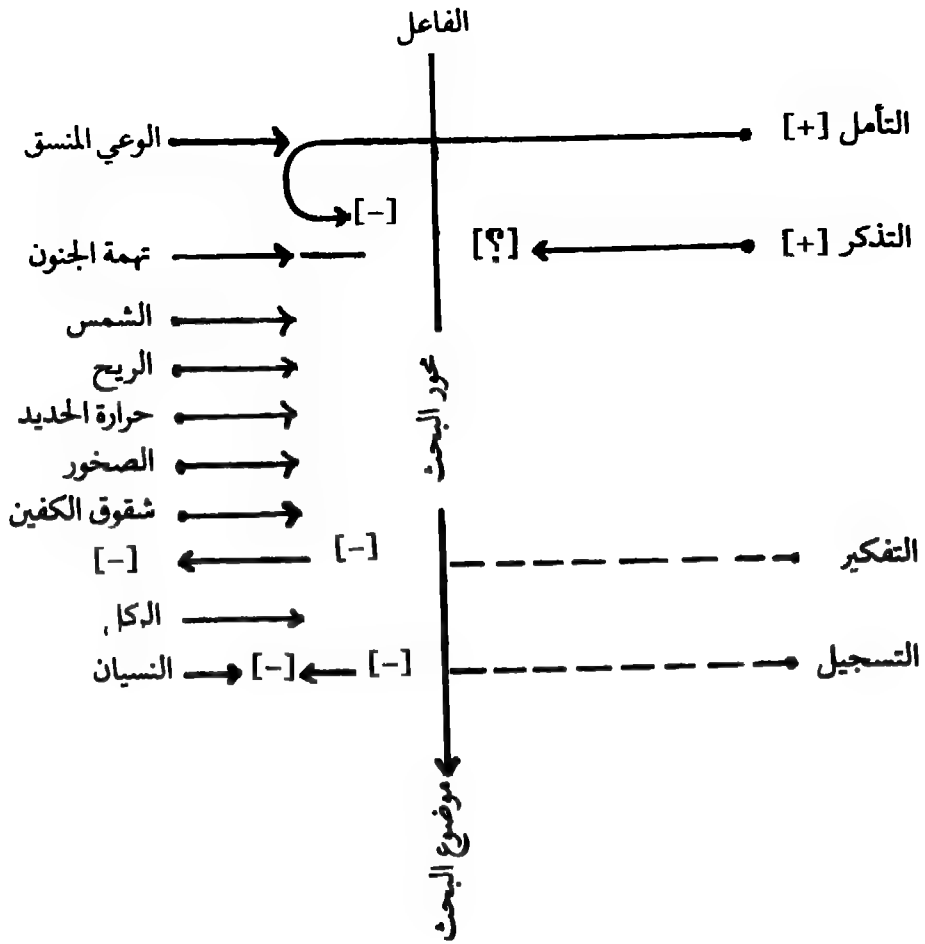
هذا عن الفعل المعارض في ذاته. فأما عنه بالتقابل مع ضده، فإن الحركة التي ترسم حركة متناقضة. ففي حين يتجه الفعل المساند من القوة إلى الضعف فالانحلال، نرى الفعل المعارض وهو يتجه من القوة إلى الاقوى فالأكثر قوة. ولعل هذا مايفسر الانتقال في الفعل المساند من الواقعية إلى التجريد(في اطار الحركة الدائرية)، في حين يتقل الفعل المعارض من المجنوي إلى المادي..

هكذا يبدأ الفعل المعارض بالخوف والرعب ليجد إطارا له السجن والزنازة والجدار، ثم ينتهي الى الحديد والصخور وشقوق الكفين النازقتين والأقدام التي تركل البطل . فاذا التفتنا الى أن مساندي البطل - في معظمهم - من النوع المعنوي ، وأن معارضيهِ - في معظمهم من النوع المادي، جاز لنا أن نستشف النتيجة التي آل إليها البطل ، وهي السقوط . ولاشك أن وضع البطل في السجن منذ البداية سيء لمثل هؤلاء المساندين . فصموده يتوقف على قدرته الذاتية الجسدية والعقلية والنفسية . وانما يحق لنا أن نتساءل عن غياب رفاقه المطلق في السجن وخارج السجن . فباستثناء الزوجة لانلمح للبطل رفقا واحدا يمكن أن يستند اليه . واذا كان وجود البطل في زنزانة منفردة يفسر الى حد بعيد غياب الرفاق في السجن ، فكيف يمكن أن نفسر غيابهم عنه خارج السجن وهو الذي اعتقل من أجل قضية هي قضية الفقراء؟

الرأي في ذلك أن البطل مناضل " بلا رفاق " . وأنه ينتمي الى طبقة ، ويموت من أجلها ، وأنه يواجه قدره وحيدا ويموت وحيدا على غرار البطل التراجيدي . أفلا ترى كيف ناضل " أوديب " من أجل شعبه ، وكيف كان كلما جدَّ في ازالة اللعنة عنه كان يقترب من قبره؟ والأشد إيلاما هنا أن البطل يناضل من أجل طبقة لاينفك أفرادها يتآمرون على صموده ، ويبتزون زوجته وهو في السجن . أفلا يرسم " صبي الفران " هذه اللوحة بكلتا يديه؟

وربما كان من المفيد أن نجسد كل ذلك في صورة ترسم المساندين والمعارضين وهم يفعلون ويتفاعلون على محور البحث .





وبنظرة هادئة متأنية، سيكون في وسع القارئ - انطلاقاً من هذه التصويرية - أن يقرأ الأقصوصة بمفرده (١٣).

وإذا كان من فائدة لهذه التصويرية فهي أنها تعرض على النظر صورة الأقصوصة وهي تنسج خيوطها على غرار ما يفعله النساجون. فالفعالون - مساندين ومعارضين - ينسجون أفعالهم جيئة وذهاباً، صعوداً ونزولاً حتى يكتمل الخط الأخير من خيوط التحفة الفنية. وعند هذه النقطة من البحث يجدر بنا أن نتوقف قليلاً لنلقي نظرة إلى الوراء نطل بها على ما أنجزنا وما ينتظر الإنجاز.

فلقد رأينا منذ البداية أن ندرس أقصوصتنا من خلال التصويرية النموذجية التي أعدناها لفرضية " غريباس " . وقلنا في حينه إن تلك التصويرية تقوم على محور الرغبة أو البحث. وقلنا ان قطبي هذا المحور هما الفاعل والرغبة.

كما وجهنا النظر الى محور يتعامد مع هذا المحور الأفقي ، ولايكف عن اختراقه في كل لحظة من لحظات البحث أو الصيرورة .

فإذا التفتنا الآن الى الورااء وجدنا أن ما قمنا به حتى الآن ينحصر في تحديد الفاعل ، والمحور العمودي الذي يبنيه المساندون والمعارضون . ويبقى اذن أن نعود الى المحور الأول ، محور البحث لنرى عن أى شىء يبحث البطل ، وفي أى شىء يرغب .
ونقترح لذلك أن نجعل الموضوع في جدول يضم جميع ظهورات الرغبة في الأقصوصة ، سواء منها الموسومة بالغياب أو تلك الموسومة بالحضور . فموضوع البحث اما ان نتلمسه بشكل غير مباشر من خلال المنصوصات التي تشير الى استلابه من البطل ، واما أن تقع عليه مباشرة في المنصوصات التي تفصح عنه .

[+] ما يطلبه البطل	[-] ما سلبه البطل
	<p>- هي " حيث ظل يذكر المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها " .</p> <p>- ملامح وجهها الجميلة " التي بدلها الرعب بملامح بشعة راجعة من المسوخ الإنساني . . . " أو استبدل بها الخوف ، البشاعة والتشويه .</p> <p>- وجهها الحقيقي الذي كأنه " غاب من ألوف السنين وماتبقى منه أشعثات لا تلتئم " .</p> <p>- صوتها الذي لا يذكر منه الا " نغمة متلاشية يبددها الخيال المتهدم . . . " .</p> <p>- حرته ، في صورة تقييد يديه ، أو تكييله بالحديد ، أو سجنه ، أو النافذة الوحيدة التي لا تتسع للحلم .</p> <p>- نباهته التي حلت محلها البلاءة .</p> <p>- حياته الانسانية التي توقفت عن التقدم .</p> <p>- فرحها الذى حلت محله " أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة " .</p>

[-]

ماسلبه البطل

- صورتها الجميلة التي استبدلت بها " صورتها المسوخية المتناعية . . . " .

- حياته حيث يهجر له حلمها " بالموت والقناء .

- حلمه في أن يكون ماردا أو عصفورا قادرا على الهرب من السجن .

- وعيه الانساني الذي " ينساب من بين أصابعه خلصة . . . " . ووعيه حين " حدثت له أشياء كثيرة . . . في غيبوته

- عقله حيث " الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه .
- دمه الذي نزفته " شقوق كفيه دما أصفر فاسدا " .

- الشعر الذي أقلت من يديه .
- والموسيقا .

[+]

مايطله البطل

- " حياتها هناك " .
- " الحقيقة بكاملها " عن حياتها .

- الحياة (بشكلها المطلق) ، تلك الحياة التي يفصله عنها جدار عال .
- دورة حياته السالفة .
- مقاطع شعرية وموسيقية .
- وجه زوجه الجميل .
- حكايا الأمهات وتهايلهن .
- رؤى عن الطبيعة الساحرة .
- بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن المعجائز .

[+] ما يطلبه البطل	[-] ما سلبه البطل
<p>- جمال زوجته اذ " يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . " .</p> <p>- روعة الموسيقى .</p> <p>- روعة الشعر .</p>	<p>- ورسائل الزوجة .</p> <p>- أو وجهها الجميل .</p> <p>- إنسانيته التي " أغمض عينيه حزناً " عليها .</p> <p>- أحلامه بالشعر والموسيقا وجمال زوجته .</p> <p>- حياته التي تهددها نبوءة الحلم .</p> <p>- ذاكرته إذ امتد النسيان " إلى عقله وعواطفه . . . " ، و " كان يمتلك ذاكرة . . . " .</p> <p>- حياته حين ألقى آخر رسالة فوق جثته .</p> <p>- حياتها حين جاء " شخصٌ بوجهٍ جهم . . . ورمى إليه بفردةٍ من حذائها وقرطها . . . " .</p>

لو تفحصنا الآن منصوبات هذا الجدول ، وأردنا تقليصها إلى وحداتها الكبرى ، لوجدنا أن موضوع البحث ينحصر في اتجاهين :

• - الأول وهو ما سلبه البطل . وهذا الاتجاه ترسمه حياته الانسانية بجميع أبعادها . فالحياة الإنسانية عنوان " يستوعب الوجه الحقيقي للزوجة ، وحرية البطل ، فأما الوجه الحقيقي للزوجة فإنه يطوى في وجتيه فرحها وصوتها وصورتها الجميلة ورسائلها . وأما حرية البطل فإنها تشمل ارادته ووعيه وعقله وذاكرته . هذا بالإضافة إلى الشعر والموسيقا .

• - والثاني وهو ما يبحث عنه البطل دون أن يلصق به علاقة الاستلاب . وليس من الصعب أن نلاحظ أن ما يبحث عنه البطل يتفق تماماً مع ما افتقده . فجمل ما يطمح إليه هو

استعادة دورة حياته السالفة . وهى الحياة التي كان يتحرك فيها بحرية في إطار الشعر والموسيقا والزوجة الجميلة بالإضافة إلى بعض الشجون الجائنية كحكايا الأمهات والحكم التي حفظها عن العجائز .

وربما كان من اللافت أن البطل - في بحثه عن رغبته - يلح على مفهوم الجمال ، حتى لتردد كلمة الجمال وحدها في ستة منصوصات . فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعر جمال ، والموسيقا جمال ، كان الجمال يغطي نصف موضوع البحث أو نصف أفق الرغبة .

ولعل هذا ما يفسر - مرة أخرى - ومن منظور آخر - عنوان هذه الأقصوصة . فالتشويه الذى خضع له البطل حصر أحلامه في إزالة آثار التشويه ، والصلاة من أجل الجمال .

ومن اللافت أن البطل الذى اعتقل وعذب وأهين من أجل قضية الفقراء لا يحمل أية رغبة في تجديد عهد النضال . فإرادته المستلبة ووعيه وعقله وذاكرته وحتى أحلامه وحياته التي تخرج من جسده في صورة الدم النازف . . . كل ذلك وضعه في موضع يعجز فيه عن التفكير في أبعد من الأفق الذى ترسمه الزنزانة . . . أفق الخلاص الفردي . فلقد هيمنت السيارة السوداء - بكل ماترمنز اليه - على البطل ، ووضعت مطامحه في موضوع متواضع بسيط : زوجة " وشعر " وموسيقا .

ولكن ، هل يمكن أن يفكر المرء في الشأن العام قبل أن يسترد حياته الانسانية ؟

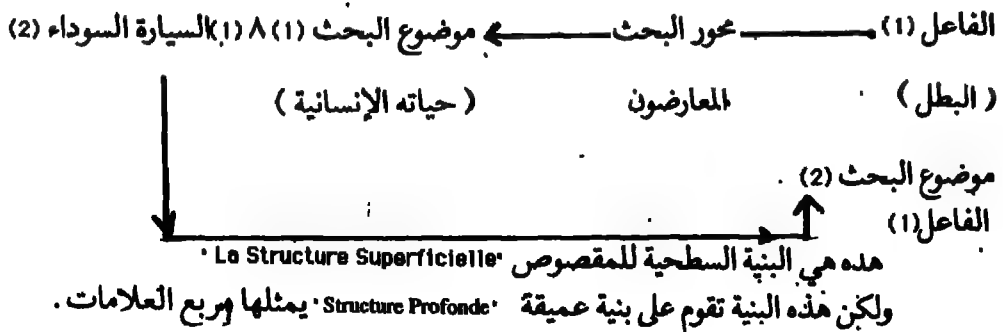
* * *

هكذا نقفل محور البحث :

فاعل يبحث عن موضوع . الفاعل هو البطل ، وموضوعه هو حياته الانسانية . ولكن هذه الحياة في قبضة فاعل آخر هو " هم " ، أعني المخابرات . واذ يتمكن الفاعل الثاني من القبض على الفاعل الأول ، فانه يحوله من فاعل إلى موضوع بحث . وعلى محور البحث ينتصب المساندون والمعارضون بما يفضى إلى التصويرية السردية التالية

Le Schema narratif

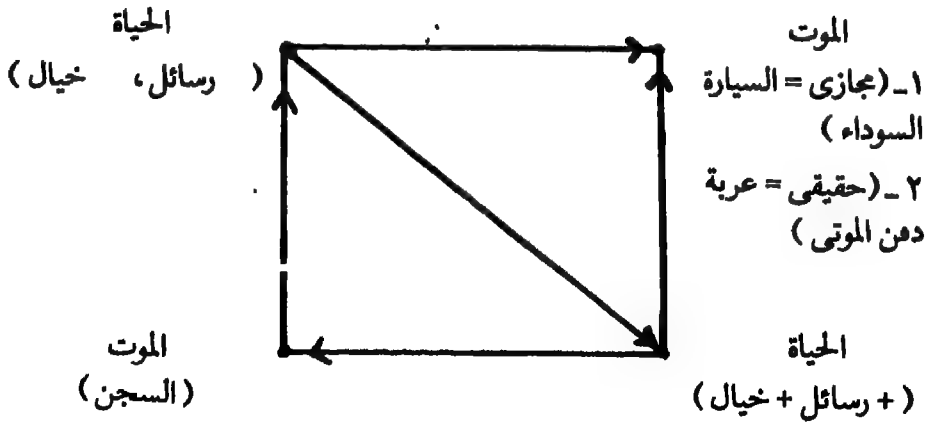
المساندون



ولقد آن الأوان لتقديم هذه البنية العميقة .
فالمقولة الدلالية " Categorie Semantique " التي تركز عليها الأقصوصة هي مقولة الموت . ولما كانت المقولة الدلالية - خلافا للمقولة الفلسفية - تقوم على حدين ضدين ، فإن علينا أن نبحث عن الحد الآخر للموت . ونحن لانبحث عن هذا الحد بشكل تجريدي أو منطقي ، وإنما نبحث عنه في الأقصوصة التي ندرسها . وهذا الحد هو الحياة التي تنازع بين يدى الموت . فحدا المقولة اذن هما الموت والحياة ، وهما حدان ضديان متعارضان .

الموت ← الحياة

ولكن الموت لا يقضى على البطل مباشرة ، والا لما كانت هناك أقصوصة ولا مقصوص . وإنما هو يضع البطل في السجن أولا مما يسمح له بالمقاومة ، ويتيح له فرصة التمسك بخيوط الحياة الواهية . فالسجن وإن كان حصرا للحياة ، فإنه ليس قتلها . انه حالة تتوسط بين الموت والحياة . فهو - من جهة - ليس موتا ، وهو - من جهة أخرى - ليس حياة ، ولكنه يربط بين الموت والحياة عن طريق الخيال والرسائل التي تبعثها الزوجة إلى البطل .
ولكن الخيال ما يلبث أن يفشل في أداء مهمته حيث أعلن البطل إقلاعه النهائي عن التفكير . كما أن الرسائل تفشل في مهمتها حيث يتحول محتواها بالتدريج ويطغى عليها الطابع السلبي في نهاية المطاف .
وهنا نرى أن الموت الذى بدأ مجازيا في هيئة العربة السوداء ، قد تحول إلى موت حقيقي في هيئة إحدى عربات دفن الموتى .
وهكذا نصل إلى مربع العلامات :



* . * . *

هكذا أصبح في مقدورنا أن نختصر «التشويه من الداخل» في سلسلة تأليفية

«Chaine Syntagmatique» من أربعة منصوبات :

سيارة سوداء/ تضع حياة البطل في السجن/ واذا يحاول البطل أن يحيا بالرسائل والخيال/ فانه يخفق في محاولته ويموت على وجه الحقيقة .

هذه هي البنية العميقة للأقصوصة . وهي - كما نرى - بنية تحصر المعنى . فلكي يكون هناك مقصود ، يجب أن يتحرك الحدث . ولو عبرت بنا الأقصوصة من الموت الى الحياة مباشرة ، لما كان هناك مقصود وانما مجرد خبر فأما العبور من الموت الى عدم الموت ، ومن عدم الموت الى الحياة ، ومن الحياة الى عدم الحياة ، فالموت النهائي . . . فانه هو الذي يجعل من الخبر أقصوصة .

فاذا سألت عن العلاقة بين مربع العلامات عند «غرياس» والتحليل الشكلي عند «فلاديمير بروب» قلنا إن «غرياس» - على غرار «بروب» الذي تمكن من اكتشاف البنية العميقة للقصة العجيبة - يحاول أن يكشف البنية العميقة للأقصوصة كجنس أدبي مستقل . والأمر - بطبيعة الحال - شاق جدا ، لأنه يحتاج الى تحليل مئات الأفاصيص ، وتطوير العدة المنهجية المختصة . ولكن عمل «غرياس» وكل المدارس العلاماتية يندرج في هذا الإطار .

لقد استطاع «بروب» - بعمله الجبار - أن يحدد الوظائف التي تخضع لها كل القصص العجيبة ، كما استطاع أن يحدد ترتيبها وأبعادها الكونية . وانطلاقا من ذلك العمل العظيم تسعى الدراسات الى تمييز كل لون من ألوان المقصود كجنس ذي بنية ثابتة . وكما أصبح في مقدور كل من يمتلك منهج «بروب» أن يصنع قصة «عجيبة» ، فانه سيصبح في مقدور كل من يمتلك البنية التي ينطوي عليها جنس الأقصوصة أن يكتب منها ما يشاء .

هل عرفت الآن ما معنى القول بانتاج المعنى ؟ ثم هل عرفت ما معنى أن يسيطر الغرب على لغة الآخر ؟

ان حصر المعنى في بنية توليدية ثابتة يعني القدرة على التحكم به والسيطرة عليه . انه يعني امكانية انتاجه بكل بساطة . وهنا تكمن المواجهة الخفية بين عالم التقدم وعالم التخلف . فالمواجهة قبل أن تكون مواجهة بالسلاح هي سيطرة على لغة الآخر وعالمه الدلالي والعلاماتي .

العالم الأول يضع العالم الثاني في العقل الالكتروني ، بينما يبقى العالم الثاني يتساءل : ما علاقة العلم بالأدب ؟ وما فائدة الاحصاء في النقد الأدبي ؟ وما نفع البنيوية والعلاماتية ؟ وما الجدوى من المناهج الحديثة ؟ .

واذا عتذر عن هذه المداخل الصارمة ، فاني أعتقد أن الأمر يستدعيها .

فاذا عدنا الى أقصوصتنا كان لنا أن نقول : ان البنية التي تتحرك فيها بنية «ثابتة» . فهادام الكاتب قد بدأ أقصوصته بالموت ، فانه كان لا بد أن يمر الى الحياة عن طريق اللاموت . وسواء في ذلك أن يحمل اللاموت اسم السجن أو المنفى أو المرض . . . أو أي اسم آخر . حتى اذا ما

ولقد آن الأوان لتقديم هذه البنية العميقة .

فالمقولة الدلالية " Catégorie Semantique " التي تتركز عليها الأقصوصة هي مقولة الموت . ولما كانت المقولة الدلالية - خلافا للمقولة الفلسفية - تقوم على حدين ضديين ، فإن علينا أن نبحث عن الحد الآخر للموت . ونحن لا نبحث عن هذا الحد بشكل تجريدي أو منطقي ، وإنما نبحث عنه في الأقصوصة التي ندرسها . وهذا الحد هو الحياة التي تنازع بين يدي الموت . فحدا المقولة إذن هما الموت والحياة ، وهما حدان ضديان متعارضان .

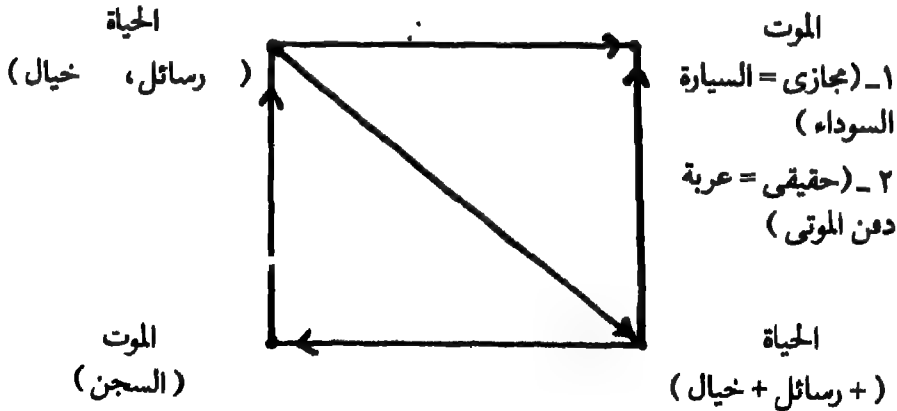
الموت ← الحياة

ولكن الموت لا يقضى على البطل مباشرة ، والا لما كانت هناك أقصوصة ولا مقصوص . وإنما هو يضع البطل في السجن أولا مما يسمح له بالمقاومة ، ويتيح له فرصة التمسك بخيوط الحياة الواهية . فالسجن وإن كان حصرا للحياة ، فإنه ليس قتلها . انه حالة تتوسط بين الموت والحياة . فهو - من جهة - ليس موتا ، وهو - من جهة أخرى - ليس حياة ، ولكنه يربط بين الموت والحياة عن طريق الخيال والرسائل التي تبعثها الزوجة إلى البطل .

ولكن الخيال ما يلبث أن يخفق في أداء مهمته حيث أعلن البطل إقلاعه النهائي عن التفكير . كما أن الرسائل تخفق في مهمتها حيث يتحول محتواها بالتدريج ويطغى عليها الطابع السلبي في نهاية المطاف .

وهنا نرى أن الموت الذي بدأ مجازيا في هيئة العربة السوداء ، قد تحول إلى موت حقيقي في هيئة إحدى عربات دفن الموتى .

وهكذا نصل إلى مربع العلامات :



* * *

هكذا أصبح في مقدورنا أن نختصر «التشويه من الداخل» في سلسلة تأليفية
"Chaine Syntagmatique" من أربعة منصوبات :

سيارة سوداء/ تضع حياة البطل في السجن/ واذ يحاول البطل أن يجيبا بالرسائل والخيال/
فانه يحقق في محاولته ويموت على وجه الحقيقة .

هذه هي البنية العميقة للأقصوصة . وهي - كما نرى - بنية تحصر المعنى . فلكي يكون
هناك مقصوص ، يجب أن يتحرك الحدث . ولو عبرت بنا الأقصوصة من الموت الى الحياة مباشرة
، لما كان هناك مقصوص وانما مجرد خبر فأما العبور من الموت الى عدم الموت ، ومن عدم الموت
الى الحياة ، ومن الحياة الى عدم الحياة ، فالموت النهائي . . . فانه هو الذي يجعل من الخبر
أقصوصة .

فاذا سألت عن العلاقة بين مربع العلامات عند «غرياس» والتحليل الشكلي عند
«فلاديمير بروب» قلنا إن «غرياس» - على غرار «بروب» الذي تمكن من اكتشاف البنية العميقة
للقصة العجيبة - يحاول أن يكشف البنية العميقة للأقصوصة كجنس أدبي مستقل . والأمر -
بطبيعة الحال - شاق جدا ، لأنه يحتاج الى تحليل مشاتل الأقايص ، وتطوير العدة المنهجية
المختصة . ولكن عمل «غرياس» وكل المدارس العلاماتية يندرج في هذا الاطار .

لقد استطاع «بروب» - بعمله الجبار - أن يحدد الوظائف التي تخضع لها كل القصص
العجيبة ، كما استطاع أن يحدد ترتيبها وأبعادها الكونية . وانطلاقا من ذلك العمل العظيم
تسمى الدراسات الى تمييز كل لون من ألوان المقصوص كجنس ذي بنية ثابتة . وكما أصبح في
مقدور كل من يمتلك منهج «بروب» أن يصنع قصة «عجيبة» ، فانه سيصبح في مقدور كل من
يمتلك البنية التي ينطوي عليها جنس الأقصوصة أن يكتب منها ما يشاء .

هل عرفت الآن ما معنى القول بانتاج المعنى ؟ ثم هل عرفت ما معنى أن يسيطر الغرب
على لغة الآخر ؟

ان حصر المعنى في بنية توليدية ثابتة يعني القدرة على التحكم به والسيطرة عليه . انه يعني
امكانية انتاجه بكل بساطة . وهنا تكمن المواجهة الخفية بين عالم التقدم وعالم التخلف .
فالمواجهة قبل أن تكون مواجهة بالسلاح هي سيطرة على لغة الآخر وعالمه الدلالي والعلاماتي .

العالم الأول يضع العالم الثاني في العقل الالكتروني ، بينما يبقى العالم الثاني يتساءل : ما
علاقة العلم بالأدب ؟ وما فائدة الاحصاء في النقد الأدبي ؟ وما نفع البنيوية والعلاماتية ؟ وما
الجدوى من المناهج الحديثة ؟ .

واذ اعتذر عن هذه المداخل الصارمة ، فانني أعتقد أن الأمر يستدعيها .

فاذا عدنا الى أقصوصتنا كان لنا أن نقول : ان البنية التي تتحرك فيها بنية «ثابتة» . فإدام
الكاتب قد بدأ أقصوصته بالموت ، فانه كان لا بد أن يمر الى الحياة عن طريق اللاموت . وسواء
في ذلك أن يحمل اللاموت اسم السجن أو المنفى أو المرض . . . أو أي اسم آخر . حتى اذا ما

وصلنا الى الحياة كان بإمكان الأقصوصة أن تتوقف أو أن تتطور من جديد في اتجاه اللاحياة فالموت .

وقد تتوقف الأقصوصة عند اللاحياة ، كما قد تتابع تطورها حتى بلوغ الموت النهائي . وفي كل ذلك تمتلئ هذه الحلقات أو هذه الأدراج الثابتة بمحتويات وأسواء شتى . حتى اذا ما اكتمل المربع العلاماتي اكتملت بين أيدينا الحلقة الأولى من حلقات توليد المقولة المعنوية الأساسية .

وقد يخضع المربع العلاماتي لتوليد ثان ، وثالث ، ولكن الأمر في هذه الحالة رهن بطبيعة المقولة التي تؤسسه ، والعلاقات التي تبنيها .

فاذا سألت : أين تكمن خصوصية كل أقصوصة داخل الجنس الذي تنتمي اليه ، قلنا ان الخصوصية تكمن في البنية السطحية « أو التصويرية السردية » . فللكاتب أن يختار مسانديه ومعارضيه ، وأن يملأ الأدراج الفارغة بما يشاء من المحتويات . فالحلقات الثابتة ، أو زوايا المربع ، بالاضافة الى جبرية الاتجاه . . . كل ذلك يشكل المعطيات الأولية للبنية العميقة للأقصوصة . وأما التحرك داخل هذه البنية ، من اقتصار على بعض حلقاتها ، أو تشعيب وتقليص لبعض حركاتها ، فهو ما يشكل خصوصية أقصوصة أو أخرى .

هذا من وجهة النظر العلاماتية . فاذا شئت أن نبقي داخل هذه الوجهة ، دون أن نتقل الى الوجهة الأسلوبية ، قلنا ان خصوصية «التشويه من الداخل» تكمن في عملية التداخل . فالأقصوصة لا تقدم - بين يدي قارئها - المساندين والمعارضين بشكل مباشر أو دفعة واحدة . كما أنها لا تقدم البطل ولا الرغبة أو موضوع البحث بشكل واضح وصريح .

هكذا يتشابك المساندون بالمعارضين ، ويندغم الموضوع في البطل والبطل المضاد . فالكل يتداخل في الواحد ، والواحد يتجل في الكل . وعلى العلاماتي أن يفصل بين هذه التداخلات ، ويحل تلك المتشابكات فالأقصوصة لا تقدم أي عنصر على طبق من ورد . وانما هي تمد منه طرفا لتسحبه ، ثم تمد طرفا آخر من عنصر جديد . وحين تعود الى العنصر الأول فانها تزوده بنسيج آخر . . . وهكذا .

وتبقى مهمة العلاماتي في البحث عن هذه الأطراف الممزقة ، والأشلاء المتناثرة من أجل بناء الخيط الأخير.

إن دراسة هذه الأقصوصة تعني اذن إعادة تركيبها ، وفك تشابكاتها وتداخلاتها الغريبة والعجيبة . وربما كان في ذلك موضع روعتها وجاذبيتها . فهل نستطيع أن نتساءل - مرة أخرى - عن العلاقة بين الأقصوصة وعنوانها ؟ هل نستطيع أن نربط العنوان بالتقنية «التشويبية» التي راح يجربها صاحبها عن وعي أو لا وعي ؟

وعود على بدء ، فإن الأقصوصة التي بين أيدينا تبدأ بالموت ، وتنتهي بالموت . فالموت هو البداية وهو النهاية . الموت هو المهيمن سيد الساحة المطاع . فأما البطل فإنه يعيش هذا الموت ؟

أعني خضوعه للسيارة السوداء كقدر مفروض عليه . . . قدر لا يستطيع ازاءه شيئاً . هكذا تتقلص طموحاته ، ويكتفي من الحياة بالعيش الى جانب الزوجة والشعر والموسيقا . ولعلنا هنا نضع أيدينا على خيط من خيوط القدرية التي تلتف على عنق البطل . انه خيط الزمن الذي يعيشه البطل كحاضر أبدي . فهو أبدي «لأنه لا تحده الساعات ولا الأيام ولا السنوات . وهو أبدي لأنه لا بداية ولا نهاية . ان البطل يعيش الزمن بشكل مغاير لما يعيشه الآخرون . فالزمن ليس ماضياً يقود الى الحاضر فالمستقبل . ولكنه حاضر ينظر صاحبه الى المستقبل فيراه في الماضي . وماض لا يمكن للبطل - بطبيعة الحال - أن يعود اليه ، فيحاول - عبثاً - حمله الى السجن ، وممارسة اللعبة اللازمنية . وهكذا تلتقي حلقات الزمن الثلاث في حلقة واحدة هي حلقة الحاضر الأبدي . أفلا ترسم هذه اللوحة صورة الحركة المشلولة ؟
ومرة أخرى تنهض صورة «أوديب» ، لا «أوديب الملك» وحسب ، وانما «أوديب» الذي وجد نفسه في «كولوننا» بين أيدي آلهة الانتقام .

الهوامش

(١) أصدرت مجلة Tel Quel الفرنسية كتاباً بعنوان «نظرية جامعة» خصصته لعدد من الدراسات النظرية التي دارت في المجلة وحولها على مدى سنوات عديدة. وكانت دراسة «بارت» التي بعنوان «دراما، قصيدة، رواية» من الدراسات التي تصدرت هذا الكتاب:

"Theorie d'ensemble", ed, Du Seuil, Coll, tel Quel, Paris, 1968

(٢) المقصود "Le récit" هو الاسم الأجنبي "Le nom generique" الذي تنضوي تحته جميع الاسماء التابعة لهذا الجنس من قصة "conte" وأقصوصة "Nouvelle" ورواية "Roman" وسيرة "Legende" وحكاية "Histoire" وأحدثة "Anecdote" وأمثلة "Fable" ومثل "Fable" . . . وغيرها. والكلمة الفرنسية مشتقة من اللاتينية "Reclare" التي تعني قرأ بصوت عال، ثم أصبحت تعني "recomer" أي قصص. ومن معانيها: ما ينقل كتابة أو شفاهاً من أحداث حقيقية أو خيالية. ومنها: قال من الذاكرة، أي استظهر.

(٣) نشر الباحث الشكلاي الروسي «فلاديمير بروب» كتابه الذي بعنوان «مورفولوجيا القصة» في عام ١٩٢٨. ويعد هذا الكتاب الأساس المنهجي الذي قامت عليه الدراسات النظرية والتطبيقية في مجال تحليل المقصود ومعظم مجالات العلوم الانسانية. فلقد استطاع «بروب» في تحليله للقصاص العجيب عند شعوب الاتحاد السوفيتي أن يكشف البنية التي تحكم هذه القصص. ومن ذلك أن وظائف القصة لا يمكن أن تتجاوز الإحدى والثلاثين وظيفة، وأن التسالي الثابت بين الوظائف أمر «معتوم» في جميع القصص، وأن ما ينطبق على القصص العجيب السوفيتي ينطبق على القصص العجيب عند جميع الشعوب الأخرى. ومن هنا تتكشف كونية القوانين البنيوية التي تحكم هذا الجنس الأدبي. ومن هنا راح «كلود ليفي ستروس» يعد «بروب» أباً للبنوية. ونظراً للأهمية التأسيسية التي ينطوي عليها هذا الكتاب فقد قمنا بترجمته إلى العربية بالاشتراك مع الدكتورة «سميرة بن عمو». وهو الآن قيد الطباعة.

(٤) نشرت هذه الأقصوصة في ملحق «الثورة» الأدبي في دمشق أوائل عام ١٩٨٠ م.

"Anthropologie Structurale" - deuxième Volume - ed, Pion - para - 1973 - P - 324

(٥)

(٦) ما نضعه بين قوسين غير منصوح وإنما يفترضه النص.

(٧) ويقوم المربع في الأساس على مقولة: ذات حدين ضديين (أ/ب)، كالحياة والموت، والثقافة والطبيعة والذكورة والأنوثة. الخ. ويمكن أن نطلق على هذه المقولة المعنوية اسم «المحور الدلالي» والذي يمكن رسمه على النحو التالي:

وانطلاقاً من التقابل بين هذين الحدين يمكن أن ننشئ علاقة جديدة خاصة بكل منهما، وهي علاقة النفي:

أ ب أ ب أ ب

.. فاما العلامة الأولى (أ/ب) فهي علاقة ضدية "Relation de contrainte".

.. ومثلها هي العلامة بين (ن/أ) و (ب)، وإنما تسمى «ما تحت الضدية».

.. وأما العلاقة بين (أ) و (ن) فهي علاقة نفي "Relation de negation".

- ومثلها هي العلاقة بين (ب) و (ن ب) .
- وأما العلاقة بين (ن أ) و (ب) فهي علاقة تضمن "Relation d'implication" .
- ومثلها هي العلاقة بين (ن ب) و (أ) .
- وأما العلاقة بين هاتين العلاقتين الآخرين فهي علاقة تكاملية .
- ولكي تكون العلاقة ضدية بين حدين فإنه يجب ويكفي - كما يعلمنا «غرياس» - أن يكون نفي (أ) أي (ن أ) متضمنا لـ (ب) ، وأن يكون نفي (ب) أي (ن ب) متضمنا لـ (أ) .
- ٨) فإذا قلت : لماذا لم تدرج أحلام البطل وتحيله وتمثله . . . في هذا الجدول ، قلنا إن هذه وأشباهها تنتمي إلى الأفعال المساندة أو المعارضة للبطل ولا تنتمي إلى صفاته .
- ٩) بعيدا عن الدخول في التفاصيل التي يزودنا بها علم العلامات للتمييز بين فاعل "subject" ومفعول "action" ومفعول "passive" فإننا نوجه النظر إلى هذا التعريف الذي يقدمه أحد العلاماتيين - وهو "L.Tessier" لمصطلح «فعال» : «فالعَّالون هم الكائنات أو الأشياء ، التي تشارك في الحدث تحت أي عنوان كان ، وبأية طريقة كانت ، حتى ولو كان ذلك تحت عنوان صوري بسيط ، وعلى النحو الأكثر سلبية» .
- وانما نشير إلى هذا التعريف لكي نجنب القارئ التقليدي صدمة النظر إلى المساندة أو المعارض كشيء لا ك شخصية ، فقد حل مصطلح «الفعال» - تدريجيا محل مصطلح الشخصية في علم العلامات لأنه يغطي الكائنات البشرية والحيوانات والموضوعات والمفاهيم .
- ولما كان ذلك في حاجة إلى بحوث نظرية مسهبة لعرضه وتوضيحه ، فإننا نأمل في تحقيق ذلك في وقت قريب ملتزمين هنا بوعدها المبدئي بتجنب الدخول في التفاصيل . فأما من أراد التعمق في كل ذلك فإننا ننصح بالعودة إلى أعمال «غرياس» ومعجمه العلاماتي .
- ١٠) الأرقام داخل الجدول تتناسب مع منصوصات الحلم في كل من الرسائل الأربع .
- ١١) وهناك حلم «آخر للزوجة يعبر عن اخفاقها في مواصلة الحياة على طريقة المناضلين . وفي هذا السياق تقول : «أحلم بحياة أخرى غير التي نعيش . اني بائسة» .
- ١٢) على أن نفهم السقوط هنا بالمعنى التضللي لا الأخلاقي .
- ١٣) ترمز العلامتان (+) ، (-) في التصوير السابقة إلى الفاعلية الإيجابية والسلبية للمساندين وأما علامة الاستفهام (?) فإنها ترمز إلى غياب القيمة التي ينتهي إليها أحد المساندين . ففعله غير محدد النتيجة لا سلبا ولا إيجابيا .
- وأما السهم (—————) فإنه يجد اتجاه الفاعلية التي يقوم بها الفعال ، والنتيجة التي يؤول إليها . وأما الخط المتقطع (- - - - -) فيرمز إلى أن المساند لا يقدم أية فاعلية في حلقة . فهو يبدأ سلبيا وإن استدعاه البطل لتجدته .
- ١٤) يشير هذا الرمز (٨) إلى دلالة الوصل ، في حين يشير مقلوبه (٧) إلى دلالة الفصل . والمقصود هنا أن الحياة الإنسانية التي يبحث عنها البطل غير موجودة بشكل منفصل أو مستقل ، وإنما هي في قبضة فاعل آخر .

مستويات شعر الغزل عند العقاد

د . أحمد درويش

تحتاج النظرية النقدية الحديثة ، وملامح الأجناس الأدبية في إطارها ، إلى مراجعة بين الحين والحين ، في محاولة للوقوف على سمات التطور الذى لحق بمسيرة الأدب العربى خلال القرن الذى نستشرف الآن نهايته ، والذى يعد دون شك من أغنى القرون في مسيرة هذا الأدب حيث صبت خلاله مياه كثيرة في القنوات ، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة ، وألقيت أضواء كثيرة على الماضى ساعدت على اكتشاف جوانب منه ، تشبث فريق بها ، وتردد آخرون ازاءها ، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة في الزمن الآنى أو القادم ، وخلع كل ذلك آثاره على النتاج الأدبى تنظيراً وابداعاً .

ولا شك أن نظرية الشعر كانت من أكثر النظريات التى حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معا - على الأقل في النصف الأول من هذا القرن - والتى ما تزال تشهد مزيداً من هذا النقاش ، وتشهد في إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانا واضحة بين بعض حلقاتها ، وتغمض هذه الصلة أو تختفى في حلقات أخرى ، بها يعود أثره على ملامح النظرية التى يسعى كل أدب حى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه ونقاديه وقارئيه معا .

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التى تعين على الوصول الى الهدف الذى أشرنا إليه من خلال محاولة إعادة الفهم والاكتشاف ، ومراجعة مقولات استقرت في الأذهان وكادت تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربى الحديث ، مع أنها في حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة .

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة في هذا الإطار ، لأنه إنتاج غنى على مستوى الكم والكيف وهو كذلك إنتاج مشفوع بتصور نقدى - يكاد يصل إلى حد النظرية في مجال الشعر خاصة - طرحه صاحبه في مجال الكتابة الثرية ، مناقشة لأعمال إبداعية أخرى ، أو تأصيلا لأفكار نظرية ، ومن ثم فهذا الإنتاج في ذاته صالح لأن يكون مجالا لدراسات مقارنة بين التصور النظرى والإبداع التطبيقى ، ثم انه إنتاج كان وما يزال مثيرا للنقاش سواء في حياة صاحبه التى اتسمت بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحيانا ، وانتعاش الآراء المتقابلة في مناخ اعتبر موجة مد واعدة في تاريخ الفكر العربى المعاصر ، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد ، ولقد كان عام ١٩٨٩ وهو الذكرى المئوية لميلاد كوكبة منهم : العقاد وطه حسين والمازنى وميخائيل نعيمة ، مناسبة لطرح التساؤلات من جديد .

غير أنه ربما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التي دارت حول شعر العقاد خاصة، أنها مناقشات لم تحل في كثير من الأحيان من آثار الانتصار له أو عليه، وما يتبع ذلك عادة من رجحان كفة «الحكم» على كفة «التحليل» وهما خطوتان في النقد الأدبي، يعمل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتي التحليل أولاً ويتبعه الحكم إذا جاء في صوت يشف أكثر مما يصرح.

ولعل من آثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعراً يمثل قمة التجديد، ويمكن أن يحمل وحده عبء نصف التجديد الذي تم في الثلث الأول من هذا القرن^(١) على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد «من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من ثمر»^(٢) ويرى آخرون أنه رغم مجاربه لمدرسة شوقي ظل يدور في إطارها في النهاية^(٣). بل إنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة «ترجمة شيطان» فتضعها بعض الآراء النقدية في صدارة الإنتاج الشعري العربي في أوائل هذا القرن^(٤) على حين يرى آخرون أنها ليست سوى تجديد صيغ في لغة جافة غامضة^(٥).

ونحن لا نريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء فقد جاءت في سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية في النقد العربي الحديث، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الإنتاج الشعري عند العقاد وهو «شعر الغزل» بحسبانه واحداً من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد، ونعيد قراءة الملامح العامة لهذه التجربة في إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم.

كانت تجربة العقاد الشعرية في مجملها حرة يأن تثير كثيراً من التساؤلات لأنها بدت «جديدة» أياً كان معنى الجدة، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة - من خلال النظر أو التطبيق - ما لم يكن يطرح من قبل، أو ما كان يطرح على استحياء، وربما كان السؤال الرئيسي الذي طرحته، هو نفس السؤال الذي شغل به شعراء ونقاد أوروبا في القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة، وتحسست ألوان الإبداع الفني والدراسات الإنسانية من جديد موقعها على خريطة «الفائدة» لأعلى طريقة أفلاطون في الجمهورية في السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس في جمهوريته، وهو السؤال الذي أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسي لوتر يامون الذي تساءل قبل أن ينهى عمره القصير عام ١٨٧٠: «لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر؟»^(٦) وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسي رولاند دي رينفيل في مطلع النصف الثاني من هذا القرن بأنه ما زال سؤالاً وارداً، وتساءل بدوره: «هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطاً «مجانياً» تحل به الأنشطة الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة في أن

يطمح في إضافة شيء، وهل ينبغي أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام في المشكلة الأزلية للمعرفة؟ «ويضيف قائلاً: إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها، تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك، نحفظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكي ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولدت افتراضات خاطئة حول صمود بدوره فيه، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها»^(١٣).

ولعل الفارق الرئيسي بين هدف سؤال أفلاطون، وسؤال لونز يامون أن الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش «الفائدة» بينما حاول الثاني أن يدفع بهم إلى قلب «المعرفة».

هذه القضية العامة التي شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوربيين في القرنين التاسع عشر والعشرين، والتي زادها توهجا ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعي تقترب بالعمل الأدبي من روح العلم، وزادتها اكتشافات مذهلة في فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت ييف (١٨٠٤ — ١٨٦٩) وهيوليت تين (١٨٢٨ — ١٨٦٣) وبرونثير (١٨٤٩ — ١٩٠٦)^(١٤)، ولا شك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصداؤها بين الآداب الفرنسية والانجليزية والألمانية وتشكل في مجملها ما يمكن أن يسمى «روح الأدب في أوروبا» في القرن التاسع عشر، وهي الروح التي استفاد منها العقاد القارئ النهم للثقافة الأوربية في شبابه المبكر، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة إلى أعلام الفكر الأوربي الذين اهتم بهم العقاد في مقالاته المبكرة، والتي جمعت في كتب لاحقة، ففي كتاب «ساعات بين الكتب» الذي نشر في القاهرة في جزأين سنة ١٩٢٩، سنة ١٩٤٥ والذي كانت مقالاته قد بدأ نشرها في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦^(١٥)، في هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبعة وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوربيين من أمثال جوستاف لوبون، وأناطول فرانسيس، وشكسبير، ووردزورث و آينشتين وبتهوفن و برناردشو، وبودلير، وليونارد دافنشي... الخ. كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم في هذه الفترة المبكرة نسبيا من العمر، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها في شكل مباشر، وتلك كانت إحدى مزاياه^(١٦)، وإنما كانت تشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى في التراث العربي كانت بدورها غزيرة، وبآرائه الشخصية التي تجعل هذه القراءات تؤول اليه وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم، وفقا لعبارات العقاد المشهورة في التشبيه الشعري في الديوان^(١٧).

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظري في الشعر قدمه في مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه. وحظي هذا التصور باهتمام كبير من دارسيه وناقديه، ولا نريد أن نغود إلى هذا التصور إلا في أقل الحدود التي تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد، ولا شك أن أشهر دعائم النظرية وهو في الوقت نفسه أكثرها التصاقا بنا نحن بصده، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات متميزة للشاعر، لا تتشابه مع غيرها من ذوات

الشعراء لمجرد تشابه النتائج الشعرى في الأوزان والقوافي والمعجم والصور، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره في مصر، أنه لا يرى بينهم «تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين . . . ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسما وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة وعنوان أو لكل منهم شاعرية مميزة»^(١٨).

وهو يحدد في موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر في مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم: «إنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) . . . وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية، فإن نشوء الشاعر الحر في التعبير عن ذات نفسه، والإعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة، ففي بادئ الأمر تسرى دعوة الحرية القومية اذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل انسان في هذه الفترة واذ تراهم في روح شعرهم المجلل أمثلة متشابهة قلما يتميز فهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة فيتفاوت الشعراء في الأذواق والموضوعات وطرائق تناول والإحساس بالطبيعة والحياة، فيرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف عن سائر المرايا في التصوير والتلوين»^(١٩).

ولا شك أن هذا المبدأ يمثل محورا رئيسيا في نظرية العقاد الشعرية كلها سواء في كتاباته النقدية، أو في دراساته التطبيقية على شعراء آخرين، أو في إبداعه الشعرى الذى حاول فيه أن يكون شاعرا « ذاتيا » يرسم شعره صورة لعالمه الخاص، في مقابل نموذج الشاعر « الغيرى » الذى كان شوقى يمثل نموذجه الأمثل في هذا العصر، وهو النموذج الذى كان هدفا مباشرا لحملات العقاد النقدية في فترة ممتدة من حياته .

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص » للشاعر، الذى كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوربيين من دعاة الروح الجديدة في الأدب، إلى أن يساعد الشعر في اكتشاف الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم في هذا المجال، وأن يساعد، من بعض الزوايا، على تجسيد مبادئ الثورة الاجتماعية التى كانت الثورة الفرنسية قد شغلت بها أوروبا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أنتت به هذه الثورة، ومن ثم فلا غرابة في أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا - كليا أو جزئيا - إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الإنجليز، وعلى نحو خاص عند وردزورث^(٢٠) أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل في مختارات «فرانسيى بالجرىف» من الشعر الإنجليزى والتى سماها « الكنز الذهبى » وكانت « مجموعة رائعة من

القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصي « ولم يفسح فيها جامعها مجالاً للشعر الموضوعي »^(٢٠) وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات في الموضوعات الشعرية عند العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التي عرفها ديوان الشعر العربي قبله أو عرفها معاصروه ، وكان من الطبيعي أن تضمر بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي ، أو الوطني بالمعنى المباشر ، والموضوعات الاحتفالية (وإن كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى في دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظري مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيباً وإنما العيب في التقليد)^(٢١) ، وكان من الطبيعي في مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكاناً بارزاً ، وأن يكون شيوخها عند الشعراء الآخرين دليلاً على اقتناعهم بالمذهب الجديد ، وتقليدهم له ، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة ، فسوف تظل واحدة من النقاط التي يقبلها الاتجاه القديم ، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث ، ولكن مع بعض الفوارق التي تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر ، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية ، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة ، ودور اللغة « الجميلة » الرئيسى أو الثانوى ، ثم دور العناصر النفسية الأخرى ، كالفكر ، والشعور الحال أو المستحضر ، ودور عناصر الجمال الثابتة في الكون مثل عناصر الطبيعة ، وعناصر الطير وعناصر الحيوان ، والخمر ، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ما ندعوه « بالعناصر الأولى » في محاولة خلق « قصيدة غزلية ناجحة » عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها ، « وقصيدة دون ذلك » عندما يحدث خلل في عملية المزج الحيوية تلك في نفس الشاعر أو على قلمه ، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقاً في قصيدة العقاد الغزلية .

ولنسجل أولاً أن العقاد واحد من « فحول » شعراء الغزل في الأدب العربي ، إذا أخذنا بالمقياس الكمي وحده ، وهو مقياس قد تكون أرقامه الإحصائية مفاجئة لمن يأخذون بالفكرة الشائعة عن جفوة العقاد ، وصلابته ، وخشونته في الحوار ، وعدائه للمرأة ، وهى كلها أفكار شاعت على الأقل لدى المثقف العام ، وتسربت في بعض الأحيان إلى أقلام بعض المتخصصين ، وأثرت دون شك على اتجاه القارئ العادى الباحث عن المتعة من وراء قراءة قصيدة غزلية في نتاج الشعراء العرب المحدثين ، فلا شك أن بصر هذا القارئ إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقراً لشعراء الغزل فيه^(٢٢) فقد يبحث عن صالح جودت ، أو أحمد رامى ، أو إبراهيم ناجى ، أو علي محمود طه ، أو الهمشري ، أو الصيرفى ، وقد يصعب على خليل مطران أو أحمد شوقي وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي ، لكنه قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى « نافعة » في الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى في الشعر ، دون أن يمتد طموحه في الوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين إنتاجاً .

وربما تغيرت الفكرة الأولى، بعد إلقاء نظرة «كمية» عابرة على مجمل إنتاج العقاد الشعري ومكانة القصيدة الغزلية فيه، ولقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية، صدرت ما بين عامي ١٩١٦ أي عندما كان عمره سبعة وعشرين عاما حيث أصدر ديوان يقظة الصباح، وعام ١٩٥٠ عندما كان عمره واحدا وستين عاما وأصدر بعد الأعاصير. ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما «ديوان من دواوين» الذي صدر سنة ١٩٥٨، وديوان «مابعد البعد» الذي صدر بعد وفاته ١٩٦٧، ولكن الدواوين التسعة الأولى هي التي تمثل التاج الشعري للعقاد وماورد في الديوانين التاليين يعد استكمالا وتأكيداً للاتجاهات الواردة فيها.

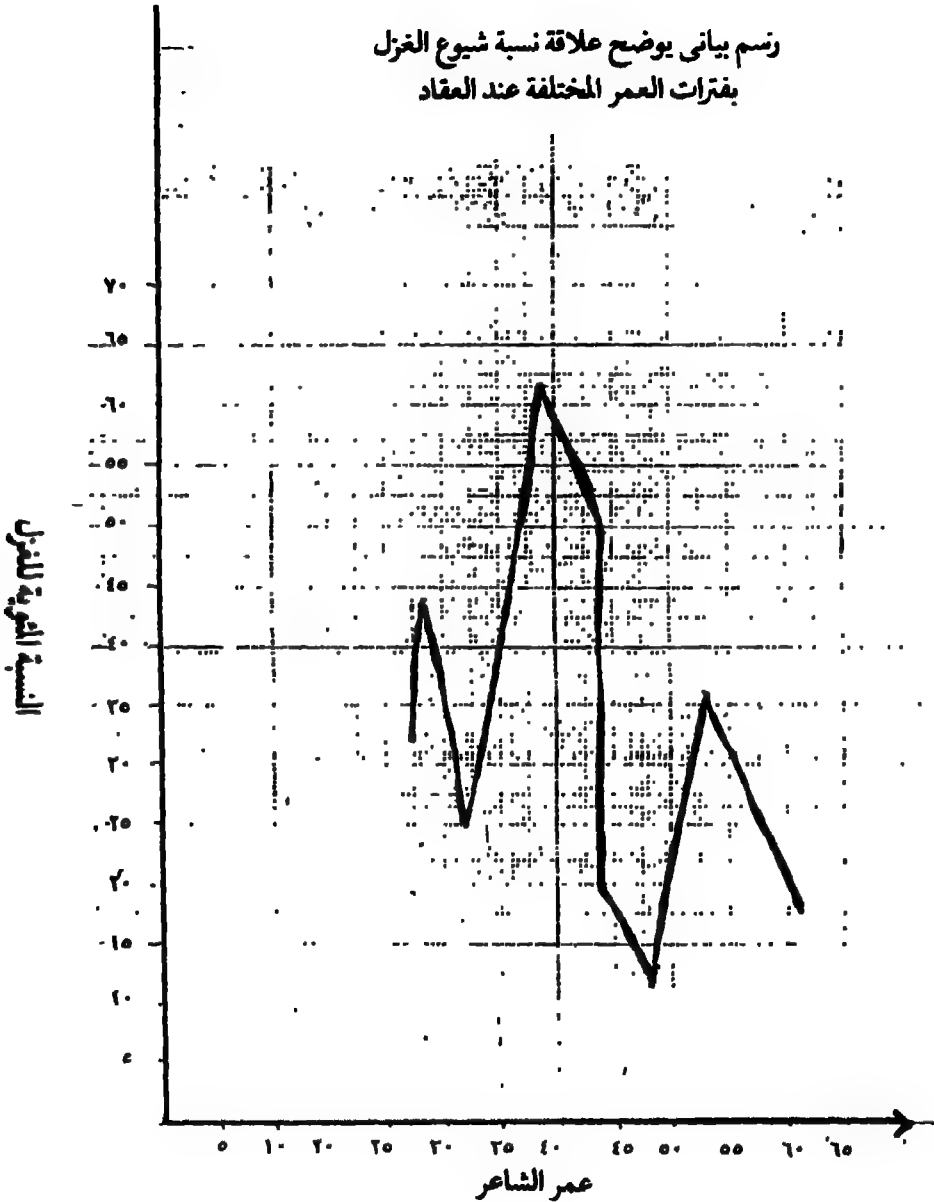
ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختف من دواوين العقاد في فترات عمره المختلفة، بل إنه في مقدمة ديوانه «أعاصير مغرب» الذي طبعه في الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الإنجليزي هاردي الذي كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقاد: «إنني كنت أرى في زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لا يتهيان بانتهاء الشباب، ومتى بقي الشعور والتعبير فماذا الذي فنى من مادة الغزل والغناء»^(١٣).

الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

نسبة الفروق	النسبة للآيات	النسبة لعدد القصائد	النسبة لعدد أبيات الغزل	عدد الآيات	عدد القصائد	عدد الغزل	عدد القصائد	مجموع القصائد	عدد القصائد	صهر الشاعر	سنة الطبع	الديوان	٢
٦٩٣+ / ٦٩٣	٣٣,٣٥	٢٦,٤٢	٦١٨	١٨٥٣	٣٧	١٤٠	٢٧	١٩١٦	١٩١٦	٢٧	١٩١٦	يقظة الصباح	١
٦٩٦- / ٦٩٦	٥١,٨٤	٥٨,٥٣	٥٢٠	١٠٠٣	٢٤	٤١	٢٨	١٩١٧	١٩١٧	٢٨	١٩١٧	ومع الظهيرة	٢
٧٠٥- / ٧٠٥	١٩,٠٣	٢٦,٠٨	٢٠١	١١٥٦	١٢	٤٦	٣٢	١٩٢١	١٩٢١	٣٢	١٩٢١	أشباح الأصيل	٣
١٥٥٣- / ١٥٥٣	٥٢,٤٣	٦٧,٩٦	٦٢٤	١١٩٠	٧٠	١٠٣	٣٩	١٩٢٨	١٩٢٨	٣٩	١٩٢٨	أشجان الليل	٤
٣٤٤٨- / ٣٤٤٨	٢٣,٧٧	٥٨,٢٥	٢٩٥	١٢٤١	٦٠	١٠٣	٤٤	١٩٣٣	١٩٣٣	٤٤	١٩٣٣	هدية الكروان	٥
٨٩- / ٨٩	١٩,٧١	٢٤,٦٠	٢٣٨	١٢٠٧	٣١	١٢٦	٤٤	١٩٣٣	١٩٣٣	٤٤	١٩٣٣	وحي الأربعاء	٦
٤٧٣- / ٤٧٣	١٢,٢٩	١٧,٠٢	١٤٠	١١٣٩	١٦	٩٤	٤٨	١٩٣٧	١٩٣٧	٤٨	١٩٣٧	عابر سبيل	٧
١٥٢٢- / ١٥٢٢	٣٥,٢٩	٥٠,٥١	٥١٠	١٤٤٥	٤٩	٩٧	٥٣	١٩٤٣	١٩٤٣	٥٣	١٩٤٣	أعاصير مغرب	٨
٧٢٨- / ٧٢٨	١٤,٨١	٢٢,٠٩	٢٠٤	١٣٧٧	١٩	٨٦	٦١	١٩٥٠	١٩٥٠	٦١	١٩٥٠	بعد الأعاصير	٩
٩١٨- / ٩١٨	٢٨,٨٥	٣٨,٠٣	٣٣٥٠	١١٦١١	٣٠٨	٨٣٦						نسبة الغزل في مجمل القصائد والآيات	

رسم بياني يوضح علاقة نسبة شيوع الغزل
بفترات العمر المختلفة عند العقاد



ويمكن أن نطرح على هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية :
(١) تم إجراء الإحصاء أولاً بطريقة عد القصائد عامة ، وتلك التى تنتمى إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات ، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقاً من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التى قد تتجاوز المائة بيت ، والمتوسطة التى قد تدور حول رقم الثلاثين صعوداً أو هبوطاً ، والمقطوعة القصيرة التى قد تصل إلى البيتين ، والتى تشيع فى القصيدة الغزلية عنده فى بعض المراحل ، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق .

(٢) النسبة العامة للقصيدة الغزلية فى شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعاً عنه فى نسبة القصائد ٤٧.٤٪ وانخفاضاً عنه فى نسبة الأبيات بما يقارب (٤٨.٤٪) وهى نسبة لاشك فى ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذى يتشكل من تسعة دواوين ، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير ، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة ، وتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسى ، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدى الذى تملأ كلماته المستوى الأفقى كاملاً دون فراغات بيضاء تذكر ، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت فى شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير ، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات لاتداخل فيها قصائد أخرى وعلى قدر من الفراغات البيضاء والرسم .

(٣) اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر ، ففى المجلد الأول : ديوان العقاد ، الذى ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الأصيل ، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى ، أما فى المجلد الثانى : خمسة دواوين للعقاد ، والذى ضم بقية الدواوين ، فقد صنفت الدواوين تصنيفاً موضوعياً ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل فى كل ديوان على حدة ، وإن كانت قد أخذت مسميات متعددة ، فسميت فى هدية الكروان وفى وحى الأربعين «غزل ومناجاة» على حين جاءت فى أعاصير مغرب تحت عنوان «فى النفس» وفى بعد الأعاصير تحت عنوان «نجوى» وفى عابر سبيل تحت عنوان «ربيعيات» .

(٤) تبلغ النسبة حدها الأعلى فى ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات ، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين فى قمة اكتمال الرجولة والتألق فى العقد الثالث من هذا القرن ، على حين تتحقق أدنى نسبة فى «عابر سبيل» حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأبيات حوالى ١٢٪ فقط . ومع ذلك فلا ينبغى استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة ، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولاً بقضية فنية أخرى ، هى قضية «الموضوعات اليومية» وإمكانية معالجة الشعر لها ، ومن ثم فينبغى أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت فى الديوان التالى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذى طبعه العقاد بعد الستين

ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالي ٢٢٪ والأبيات حولي ١٥٪ وهي نسبة يمكن أن تكون لما دلالة تتوافق مع العمر، رغم محاولات العقاد الذهنية الإشادة بـ ((هاردي)) وغزله بعد السبعين، ورغم تفرقه بين الحب والغزل في مقدمات دواوينه.

(٥) التفاوت الذي يوجد بين النسبة المثوية للقصائد والنسبة المثوية للأبيات والذي يبدو واضحا من جدول نسبة الفروق، تفاوت ذو دلالة، إذ أنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة، أو المقطوعة القصيرة، فكلما زادت النسبة المثوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة في الديوان. وهي حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا في الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلا من ربع عدد القصائد عامة، في حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة في هذا الديوان على نحو خاص، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التي عارض بها العقاد ابن الرومي، والتي تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتا فمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت في إحصاء القصائد، قصيدة واحدة.

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر في دواوين العقاد الأخرى، إنها تكررت الظاهرة المقابلة، والتي تمثلت في شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها في «هدية الكروان» حيث غطت نسبة القصائد ٥٨٫٢٥٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٢٣٫٧٧٪ بفارق وصل إلى ٣٤٫٤٨٪، وإذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء في فترة القمة في غزليات العقاد، حيث أتى في نفس الحلقة الزمانية التي جاء فيها «أشجان الليل» وهو الديوان الذي سجل أعلى رقم في التردد الإحصائي، وسجل «هدية الكروان» الرقم التالي له، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضا المركزين الأولين - مع تبادلهما للمواقع - في قائمة أخرى هي قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية في اتساع الفارق بين النسبة المثوية لعدد القصائد، والنسبة المثوية لعدد الأبيات، فتنقص النسبة الثانية عن الأولى ١٥٫٥٣٪، إذا تذكرنا هذا كله، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل الرسالة العاطفية المكثفة في الفترة التي بلغت فيها القدرة الغزلية قممتها، ومن هنا فأننا كثيرا ما نلتقي في هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة^(٢٣):

أراك ثرثرة في غير سابقة فهات ماشئت قالا منك أو قالا

ما أحسن اللغو من ثغر نقبله إن زاد لغوا لنا زدناه تقييلا
أو في مثل قوله :
رجائي بأن ألقاك بدد وحشتي فكيف اذا أمسيت أنت مـؤنسى
أراك فتنجاب الوسوس كلها وأنت اذا ماغبت كل وسوسى
أو قوله :
إذا ساءت الدنيا ففى الحب مهرب ونحس دنيا من أحاط به الحب
فالحب تدرى الحسن والقبح عندها وفى الحب علم لاتعلمه الكتب

(٦) حاولنا أن نستعير هذا المنهج الإحصائي الكمي ، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء اليه أحيانا ، وهو التصل بملاحظة الجانب الواقعي في القصائد الغزلية ، وما يتبعه من إشارة «العلاقات» الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى في البحث غير النقد الأدبي ، الخالص ، وعلى أى حال فقد حظى هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين^(١٢) إذا كان هذا الاستعراض الكمي قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن العقاد شاعر غزل في كل مراحل حياته ، وهي نتيجة تؤكد في ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو «الذاتية» وهي دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل ، فأى نوع من الشعر الغزلي ينسجه العقاد ، وإلى أى حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التي أشرنا إليها من قبل ؟

إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة ، يشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغبة في إجراء الاستقراء التام للظاهرة ، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص ، وتنطلق منه لكي تعمم نتائجها ، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين «مشكلة كهذه عندما بدأ في محاولة استخراج نظرية للخصائص العليا للغة الشعر» ، فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين «هومير» و«مالارميه» في العصرين الإغريقي والحديث ، ثم حدد دائرة طموحه فقال «يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعا ويعتمد على حقل أكثر تحديدا ، مثل «الشعر الكبير» للقرن التاسع عشر مثلا. في هيجو ونرفال وبودلير ورامبو ومالارميه وأبولونير ، بل إنه يمكن للدارس أن يجد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه ، ديوان «أزهار الشر» فقط وهو نص يتداول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حدثا فريدا لذلك اللون من الحب الذي يسمى القراءة الشعرية ، وإذا كانت هناك نظرية تضع في الاعتبار شاعرية ذلك النص ، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تفلت منها نظرية الشعر عامة» ثم ينتهي الناقد إلى هذه الجملة التي هي محور اهتمامنا فيقول : « بل إنني أعترف أنني كنت مشدودا لأن أجرى الدراسة التحليلية انطلاقا من بيت شعري واحد ، وفي هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لمالارميه :

والصمت القاحل ، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف تقاوم رغبة كهذه »^(١٣)

وستقاوم بدورنا الرغبة في الإيجاز الشديد ونختار بعض المهادج التي تمتل شعر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلفة، وكذلك شعر القصيدة المطولة التي تتشابك فيها العناصر المتباعدة في محاولة تكوين مريح متحد المذاق.

وربما يحسن أن نتلقى في البدء بعض النسمات الرقيقة التي تهب من مقطوعات قصيرة من شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل يقول العقاد في ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان: «بشبي».

يـا رـجـائـي و سـلـوتـي و عـزائـي	وألـفـى إذا احتـوانـي الـأـلـفـ
نـبـنـيـنـي فـلـسـت أـعـلـم مـا إذا	مـنـك قـلـي بـحـسـه مـشـغـو فـ
كـل حـسـن أـزـاك أكـبـر مـهـ	إن مـعـنـاك تـالـد و طـرـيـفـ
لـسـت أهـواك لـلـجـهـال و إن كـا	ن جـيـلا ذاك المـحـيـا العـفـيـفـ
لـسـت أهـواك لـلـدكـاء و إن كـا	ن ذكـاء يـذـكـى الهـى و يـشـو فـ
لـسـت أهـواك لـلـدلال و إن كـا	ن ظـرـيـفا يـصـو إلـيـه الطـرـيـفـ
لـسـت أهـواك لـلـخـصـال و إن ر	فـ علـيـنا مـنـهـن ظـل و رـيـفـ
لـسـت أهـواك لـلـرـشـاقـة و الرقـ	ة و الأـنـس و هـو شـتـى صـنـو فـ
أنا أهـواك أنت أنت فـلا شـئـ	سـوى أنت بـالـهـؤاد يـطـيـفـ
إن حـبـا يـاقـلـب لـيـس بـمـنـسـيـ	ك جـمال الجـمـيـل حـب ضـعـيـفـ

ولاشك أن المرء لا يستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعري البسيط الخلاب في هذه المقطوعة، فإذا ما عاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال، فربما وجد نفسه في حيرة لا تقل عن حيرة المحب في ذلك النص أمام الجمال الأنشوي الأسر، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطانا قليلا نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التي تهب من الغابة الغامضة.

موسيقا القصيدة تنتمي إلى بحر الخفيف، وهو بحر عرف بنغمه الغنائي حتى أطلق عليه «البحر الغنائي» وكثر مجيء القصائد الغزلية عليه، بل إن بعض شعراء الغزل في العصر الحديث - مثل أحمد رامى - كاد أن يوقف نتاجه الشعري كله على ذلك البحر، ولا يعني ذلك بالضرورة أن كل ما يمجى على نغم الخفيف يكون له ذلك الإيقاع الأسر، ولكن موسيقا البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها، أما القافية المصمومة، فقد أضافت بعدا آخر، وجعلت الشاطئ الذي تنكسر عليه موجة البيت رمليا ناعما متدرجا لانحس معه مانحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموج بالصخر، ولأمانحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج في فجوات عائرة، وإنا تبدو الفاء وهي المحطة الأخيرة في سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنهما ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير، وربما يزيد من استراحة القافية وهدوئها هنا ذلك الحرف الذي يسميه العروضيون «بالردف» وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة، والقصيدة هنا تزواج

أن يتخطاه إلى صوته المفرد، وبعضها يترث أمام هذه الوسيلة قليلا حتى لا يصبح «الآخر» المنادى أو المرجو، مجرد «خيال ظل» يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وإنما يتحول إلى «شخص من لحم ودم» وإلى كائن له خصوصيته التي يبنى عليها محور القصيدة، وهذا هو ما لجأت إليه المقطوعة التي بين أيدينا، فلقد ألبست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتتابعة، فهو رجاء، وسلوى، وعزاء، وأليف، وهى صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات «العامة» التي يمكن أن تنطلق من «المرسل» دون أن يحس بها «المستقبل» مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر، . . . الخ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها، تجاوبا بين «المرسل» و «المستقبل» فليس هناك إحساس بصفة مثل «أليف» من جانب واحد بينما يمكن أن يكون هناك إحساس بصفة مثل «جميل» من جانب واحد.

ومع أن هذا «الآخر» يتجسد تجسدا حيا في مطلع القصيدة، فسوف يخفى بعد، فلن نسمع في الواقع إلا صوت الشاعر، وهى لن تنبئه بشيء، ومع ذلك فلن تخفى اختفاء كليا، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويجاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعري، التي يهدم من خلالها قانون الخطاب التثري في الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان الطيف.

ومحور القصيدة الذى تدور حوله هو «الحيرة» وهى نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنتى في لحظة العشق، لأنها تعادل الانهيار وتساوى تعدد المزايا، ومع أن الحيرة «عدم معرفة»، فإنها ليست «جهلا» أى مع أنها «عدم ضياء» فهى ليست «ظلاما» ومن أجل هذا فإن البيتين الثانى والثالث في المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين. فإذا قال البيت الثانى «لست أعلم» بصيغة النفى والسلب، عاد البيت الثالث لكى يؤكد بصيغة الإيجاب والإطنا ب ما نفاه سابقه: «كل حسن أراك أكبر منه» ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى إثبات الأمور من خلال نفيها، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعري في اللغة: أن لا تسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة، فلا يعنى النفى نفيا ولا الإثبات إثباتا، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة في الأبيات الخمسة التالية، تفتحها جميعا بصيغة نفى موحدة «لست أهواك» وهى تريد منها جميعا أن تصل إلى قمة الإثبات «إنني أهواك» سوف تستمر صيغة النفى المحيرة حيرة الشاعر نفسه في التردد لكى تقلب كل البواعث المحتملة للحب فتفتيحها لكنها في الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة في الحرف «ان» التى تستخدمه في الأبيات كلها مسبوقا بحرف الواو وتاليا لجملة النفى، فإذا بهذه المزايا جميعا، تبدو وكأنها «مفروغ منها» وكأن المحبوبة بلغت

في كل واحدة منها مفردة شأوا لا يطلال ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تغلب البواعث على كل الوجوه . فاذا بلغت التساؤلات مداها فان الصوت «الأخر» لن يجيب ولكن سيربز الصوت «الأول» مرة أخرى ، لكى يزيع كل موجات النفى المتتالية بموجة اثبات واحدة قوية : «أنا أهواك أنت» ولكن يكرر العنصر الذى اهتدى اليه هنا ، وقاده إلى الايجاب بعد أن قادته كل العناصر السابقة إلى السلب «أنا أهواك» أنت «أنت» فلا شىء سوى «أنت» وهو عنصر لا يشفى من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام في الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقى ، تؤكد ضعف المحب وتستكشف في العنصر اللغوى البسيط «أنت» قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التى ساقها التحليل مجزأة . ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر ليتتهى إلى الدفء الانسانى الموحد والبسيط والخاص ، والذي يجيب وحده على كل التساؤلات .

ان البيت الأخير من المقطوعة ، يسوق جملة ما انتهى اليه التأمل في شكل حكمة أو مبدأ عام ، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة ، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ «الحيرة» الذى سيطر عليه ، وجعله في منطقة غائمة بين الضوء والظلمة ، لكى يقول «وجدتها» : «ان حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف» مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل ، فقد بدأ به عد الخصال المميزة : «لست أهواك للجمال ، وان كان جميلا ذاك المحيا العفيف» ومع ذلك تظل هذه المقطوعة ، نموذجا جيدا لمقطوعات قصيرة كثيرة في ديوان العقاد نجحت في تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويرا صادقا ، واصطنعت لها اللغة المناسبة ووسائل «التفكير» الشعرى المناسبة وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة ، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقية ولكنها حجة «مراوغة» تصطنع النفى لكى تصل إلى الاثبات ، وتريك وجه السلب واذا بها تنتهى إلى الايجاب ، وتجعل الذهن يلف معها في حركة الذهاب والعودة والالتفاف ، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية ، لأنه ليس المقصود في الشعر أن «نصل» إلى الهدف ولكن «كيف» نصل إلى الهدف (٢٦).

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال الثرى القوى المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود ، تحيى قصائده في مناخ مغاير ، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال ، وهذا هو ما يمكن أن يحس به المرء عندما يقرأ مقطوعة مثل مقطوعة «ما الحب» ؟ من ديوان أشجان الليل (٢٧) :

من الخلود فما أغلاه من بدل
نالوه من أبـد باقٍ ومن أزل
قالوا لنا حسيكم بالحب من أمل
على السعادة بين الموت والقبل
إذا عشقنا بشيطانٍ من الخجل
ولانحسب؟ لهذا أين الفشل

ما الحب؟ ما الحب؟ الا أنه بدل
نزهى به حين يزهى الخالدون بما
داموا فلما تقاضينا الدوام لنا
داموا وقد حسدونا في سعادتهم
داموا وقد منعونا أن نساوهم
أنشترى الحب بالدنيا وما رحبت

ولاشك أننا نحس بأين الفشل في الوصول إلى المناخ الشعري الذي رسمته المقطوعة السابقة ، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوى هذا كله وتتبع منه ، فبدت القصيدة عنصرا واحدا ، على عكس ما نرى أمامنا في مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى الجيدة ، فهو قد صيغ في بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط ، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون في ذاتها موضعا للتأمل ، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من انشائية وخبرية ، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه في بناء الجمال الشعري ، واخترق الآفاق فتفد إلى ما وراء عالم الشهادة ، وخاطب الخالدين وحاورهم ، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» ظلت عناصر مفككة ، لم ينجح الشاعر في أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد ، ومن ثم لم ينجح في أن يحول قصيدته إلى جسد حى يثبت فيه الروح ، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغيبه عن الموات تناسق الأعضاء ، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصانع فلا تترك أصابعه صدى يبعث على الطرب ، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعري وقد فرّ منه فيلجأ إلى الهوامش الثرية موضحا ، فهو يعقب على بيته القائل :

أنشتري الحب بالدنيا وما رحبت ولا نحب ؟ لهذا أين الفشل
يعقب عليه في هامش الصفحة قائلا : « الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون ، والحب هو وسيلة الفنانين إلى البقاء والكمال ، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب ، فاذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض ، وهذا أين الفشل » .
والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت في ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم ، ان الشعر سبيكة فنية ، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر ، لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة ، فاذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها ، فلن يغني عن السبيكة أبدا جودة المواد الخام ولاكثرها .

ان المقطوعات الغزلية القصيرة في ديوان العقاد . تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما ، تبعاً لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص ، أو طغيان جانب منها على الآخر ، والعقاد في خلال هذا كله ، يتعامل مع وسائل التعبير الشعري المعتادة ، اللغة بمستوياتها المختلفة ، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكيل مناخ معين . والرمز بدرجاته المتفاوتة ، قدرة على الشفافية ، أو غموضا ، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعاشة أو المتخيلة وهي تأتي أحيانا بعد أن تكون قد اختمرت « وتشعرت » وخلت من ملابس الواقع المباشر لتقترب من الواقع الفني ، وقد تأتي أحيانا أخرى وما تزال فيها سجحات الولادة وكدماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء أو تأتي فجأة دون اختصار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة ، وتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريقة المقال .

وقضية اللغة في شعر العقاد ، كانت موضع إشارات متعددة من النقاد والدارسين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام في بناء الشعر وهو « يقف من اللغة » . . موقفا سلبيا في رأي النقاد الحديث ، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر في أكثر من موضع أن الشعر « ملكة إنسانية لا لغوية » وأن الشعر الحقيقي لا يتأثر كثيرا بالترجمة ، وتمسك بأن « اللغة ليست هي الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة » ، وأن الإنسان لم ينظم الا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان ، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر ولا شك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفي الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش « (٢٧) » .

وقد يرد هذا الرأي عند بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهي تأتية - في الجانب اللغوي - من خارج اللغة العربية ، ويصعد هذا الرأي بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الإنجليز التي أعلن العقاد إعجابه بها ممثلة في بيرون ووردزورث : « (٢٨) » . أما المدرسة الأدبية التي أعجب بها العقاد وهي مدرسة بيرون ووردزورث فهي المدرسة التي عنت بالحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها ، تاركة كل ما يتألق في صفحات التاريخ ، وهي التي أغرمت بالطبيعة وتذوقها بحدة وحرارة ودعت إلى البساطة متجنبه الزخرف والألفاظ الضخمة الطناتنة ، وفي ذلك يقول ووردزورث في مقدمة الحكايات الشعبية ، ان هؤلاء الذين تعودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطناتنة اذا أصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره ، فانهم سوف يعانون من إحساسات غريبة متغيرة غير رشيقة ، وسوف يبحثون عن الشعر ، ويضطرون للسؤال عن أي نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلك لبساطته ، ولأنه تناول الحياة المألوفة التي لم يتعود الشعراء أن يأبهاوها أو يعنوا بالتحدث فيها . لكن هناك من الدارسين من يعد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب تأثرا بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كابن الرومي وأبي العلاء والمتنبي والشريف وغيرهم وان كان هذا التأثير يتحول إلى تمثّل وهضم فيأخذ طريقه إلى الجزالة والصحة بدلا من الغرابة : « وهو من هذه الزاوية يعنى بأسلوبه عناية واسعة ، وهي عناية تقوم على الجزالة والمتانة ، واستخدام اللفظ الفصيح ، بل لا بأس أحيانا من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما جعله يكثر في هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات ، ولكنها غرابة في حدود ضيقة ، إذ يغلب على أساليبه الوضوح » (٢٩) .

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه في مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض في مناسبات متعددة من كتاباته ، ففي المقدمة التي كتبها لكتاب ميخائيل نعيمة الشهير « الغربال » أعلن العقاد بوضوح أنه لا يتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ في العمل الفني وإمكانية التسامح مع الفنان اذا أخطأ فيها ويقول العقاد في هذا الصدد : « وزبدة هذا الخلاف ، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي اليه مفهوما ، واللفظ الذي يؤدي به معناه

مفيدا . يعن له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها في نظري تحتاج إلى تعديل وتنقيح ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل ، فرأيت أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغني فيه مجرد الافهام ، وعندني أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب ، وأن مجازاة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول ، فلماذا نهملها أو نخالفها الا لضرورة قاسرة لا مناص منها» (٣٠).

والعقاد يفصل هذا الرأي فيما يتصل بالشعر حين يشير في مقالة كتبها في صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢ ، وأعيد نشرها في الفصول (٣١) بعنوان الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية ، إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه ، ولكنه في الوقت ذاته ينبغي ألا تقتزن جودة الأساليب بغموضها ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى ، وهي في غاية الوضوح ، من مثل قوله تعالى :

«والصبح إذا تنفس» ويتبع هذا المبدأ في الشعر العربي فيشير إلى نماذج للبحري وابن الرومي وأبي العلاء ومسلم وأبي تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية في الوضوح «ومن هنا نعلم - كما يقول - إن القدرة في التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ، ونهاية سبحة وان الذي يهرب إلى الابهام فرارا من الجلاء ، انما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور» (٣٢).

والواقع أن شعر العقاد نفسه ظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحيانا متفاوته ، ربما يكون بعضها راجعا إلى تأثره بقراءات في الشعر القديم ترك آثارها المباشرة أحيانا على عبارته حتى ليتذكر القارئ عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها (٣٣) ، ويرجع جزء من جانب السهولة وربما في قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لإرضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب ، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر علي شوقي مقدما لديوانه ، ومفسرا لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية في الديوان ، فأرجعها إلى هذا الباعث الذي أشرنا إليه في سهولة بعض قصائد العقاد ، وهو باعث إرضاء المحبوب ، يقول العقاد عن علي شوقي : «ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من ينجيهم من أحبائه لا نذيع سرا ، اذا قلنا انه كان يؤثر المحسنات فيما ينشدهم من شعره ، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزidon الشاعر منها ، ويعجبهم أن يبدع فيها كابداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة في زمانها» (٣٤).

ليس تفاوت المستوى اللغوي عند العقاد اذن راجعا إلى مراحل متعددة في حياته كان يؤثر في بعضها السهولة ويؤثر في البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد ، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد في الديوان الواحد ، بل في الصفحة الواحدة يورد نمطين أسلوبيين ينتمى أحدهما إلى جزالة العباسيين ، والثاني إلى سهولة الصحفيين المعاصرين ، ولتأمل في هذين

النموذجين اللذين يردان في صفحة واحدة من ديوان «أعاصير مغرب». يقول تحت عنوان «الغيرة» (٣٥):

إذا رابك القلب الذى لا تنوشه	مخالب من وسواسه أو نواجذ
فلا تحسبى أنى خلى من الهوى	ولا أننى سال هواك فبابذ
ولكنتى راض بما تظهـرينـه	وما أنا في السر المغيب نافذ
فلست إلى ما فات منك براجع	ولا أنا معط فوق ما أنا آخذ

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء، وهو في نفس الصفحة يوجه حديثاً آخر إلى محبوبته بعنوان «قولى مع السلامة» وهو عنوان ينضح نثرية فيقول:

نعم مع السلامة والحـب والكـرامـة

.....

أما إذا مسرتى
نادتك يا حبيبتى
فاستمعى تحيتى
ثم «اسألنى عن ليلتى»
ثم اضحكى وسلسلى
ضحكتك النغامة
فان أطلت بعدها
فهذه علامة

قولى مع السلامة قولى مع السلامة

ولاشك أن المستوى اللغوى الثانى أقرب إلى ما يكتبه شعراء الصحفيين، أو إلى القصائد التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلصة في مجالس المنادمة.

على أنه ينبغي أن يقال إن السبب في عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى، فنحن مع العقاد فيما يراه من أن الفكرة العنيفة يمكن أن تصب في لغة سهلة، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون في قصائده الغزلية، ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصدقاء «التجربة المعاشة» قبل أن تختمر، وتصبح «تجربة شعرية» فتتخلص في هذه الحالة من بعض أصدقاء الواقع المباشر بما في ذلك بعض الأصدقاء اللغوية، ويضاف إليها ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعري للواقع، لكن هذه الاضافة بالطبع لا تأتى على طريقة

(فكرة واقعية + وزن + تأويل شعري = قصيدة) لكنها تأتي متخللة نسيجها متحركة في وصفها على النحو الذي كان يلجأ إليه العقاد في كثير من قصائده «السهلة» الممتعة مثل بعض قصائده في الطفولة^(٣٦).

وفي الحياة اليومية في ديوان «عابر سبيل» وكذلك بعض قصائده في الغزل مثل قصيدة «الصدار الذي نسجته» والتي يقول فيها:

هنا مكان صدرك	هنا هنا في جوارك
هنا هنا عند قلبي	يكاد يلمس جبي
وفيمنه منك دليل	على المودة حسبني
ألم أنل منك فكرة	في كل شكلة ابصرة
وكل عقدة خيط	وكل جورة بكورة
هناك مكان صدرك	هنا هنا في جوارك
والقلب فيمنه أسير	مطروق بحصارك
هنا الصدار رقيب	على الفسؤاد قريب
سليمه: هل مر منه	لى طيف غريب
نسجته يبيديك	على مدى نساظريك
إذا احتواني فلاني	مما زلت في اصبك

فاللقطة الواقعية، واللغة البسيطة لم تطفيا على التأويل الشعري، بل ربا ساعدتا على وضع هذا التأويل في إطاره المناسب، والذي يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت، فليس هناك «حدث» بالمعنى الثري، أكثر من صنع الصدار وإهدائه، ولكن التأويل الشعري ينفذ إلى التفاصيل الدقيقة، فيوردها مشفوعة بما يقودها إلى بؤرة مرسومة، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب، حتى شكة الأبرة وعقدة الخيط، وتتحول وظيفة الصدار «العملية» التي لا نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهي جلب الدفء، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبهنا لها كلمات القصيدة، عندما يتحول الصدار إلى رقيب على القلب، لا يسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب، ويحس الشاعر في الخاتمة بهذا التطامن الوديع عندها محتويه الصدار فيدرك أنه بين «إصبعي» من يحب وهي عبارة مشعة تجمع في لقطة واحدة، خيوط الصدار، وقلب المحب، وشكة الأبرة المتوقعة عند المخالفة. وإذا كانت هذه النماذج تبين جانبا من وظيفة «المفردة» السهلة في بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربا لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها ستشكل معظم النماذج التي سنتناولها عند الحديث عن الصورة والرمز، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده.

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثابتة في غزليات العقاد وهي زاوية «الصياغة» وقدرة بعض الصيغ على الإقناع والتجسيد أفضل من غيرها في مواقف معينة، وقد أشارت

بعض الدراسات النقدية^(٣٧) عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة «الحسن المحبوب» إلى أن العقاد يكثر ميله في هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل السوفاء والحنان والوداعة والروتق ونعومة الطبع والدلال وهي صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد في مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجي في حديثه في الأطلال عن «واثق الخطوة، ساهم الطرف، ظالم الحسن. . . الخ». وهي ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، وشعر العقاد في الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ في كثير من مواطنه، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها في استحضار «الصور المحددة» من تردها في مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد «نفثة» والتي وردت في ديوانه «وهج الظهيرة»^(٣٨) حيث يقول:

ظمان، ظمان، لا ضروب الغمام ولا	عذب المدام ولا الانداء تسروني
حيران حيران لانجس السماء ولا	معالم الأرض في الغماء . . تهديني
يقظان يقظان . . لا طيب الرقاد يدا	نيني ولا سمر السمار يلهمني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض	عن الدموع نقاهها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغبط	على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم	وما استرحت بحزن في مدفون
أسوان، أسوان، لا طب الأساة ولا	سحر الرقاة من الأدوية يشفيني
سامان، سامان لا صفو الحياة ولا	عجائب القدر المكنون تعينني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدي	على الزمان ولا خل فيأسوني
يديك فامح ضني ياموت في كبدي	فلست تمحوه إلا حين تمحوني

لقد استجبنا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة، فأوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة، لأنها تمثل نفسا شعريا خالصا، كثيرا ما لجأ إليه العقاد في قصائده الغزلية، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة في تحليلها والوقوف أمامها، لأنها لا تدخل في الإطار المنهجي الذي اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

على أنه يمكن العودة إلى قضية «الصيغة» مرة أخرى، من خلال قدرتها على الاقتناع الشعري، وفي هذا الإطار فربما نجحت الصيغة في الاستدلال والوصول إلى محور القصيدة والهدف الذي تسعى إليه، أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلي سواء تم ذلك في صورة نشرة منطقية، أو في صورة شعر استدلائي مفكك العناصر، ولنأخذ مثالا على ذلك، واحدة من الأفكار الفلسفية، التي تقف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهي فكرة «ثنائية» الأشياء في الكون وسعى كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذي يضارعه

وينظره، وهو واحد من الأسرار الدافعة وراء شوق المحبين كل إلى الآخر، وهذا المعنى يتردد كثيرا في قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعرا، أو الإشارة إليها في مقدمات بعض القصائد أو هوامشها، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى في إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبا لغويا بسيطا هو صيغة التثنية في اللغة، التي تختار لها موصفا فريدا هو القافية التي هي أوضح أنغامها صوتا، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هي صيغة المثنى في حالتى النصب والجر، حيث يبدو ذلك الإيقاع المتميز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها، وتلتها نون مكسورة كأنها تستريح من حركة الصعود تلك وتستقر على ذلك الحرف الأنفي المنغم وتظهره، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجرور على هذا النحو تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى في اللغة، بخلاف صيغة المثنى إذا كان مرفوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة «فعلان» في الصفة المشبهة مثلا، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوب تلك في اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها، والتي تهرب في مجملها من هذه الصيغة المحكمة التي تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوي أثناء النطق، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى تصبح قريبة من الياء وبجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات «نبلا» لغويا، يوحى بمجرد إيقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أي معنى آخر من معاني اللغة^(٢٩).

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التي تكمن في هذه الصيغة، ندرك إلى أي مدى يجدها التوفيق في الاستدلال الشعري على قوة المزج بين الحبيين في المقطوعة التالية من ديوان «أشجان الليل» والتي تحمل عنوان «أتعلمين؟»^(٣٠)

أتعلمين بسرٍّ بين نفسين	أقوى من الحب في جمع الشيتين
أتعلمين بحسن في مطالع	أجل من الحسن مجلوا لروحين
أتعلمين بشيء كامل أبدا	أتم من عالم في قلب صيتين
إن السموات والأرض التي ضمنت	خليقة الله في ثوب الجديدين
لفي انتظار هوانا كي تلوح لنا	في خير ما أشرقت يوما لعينين
حسب الهوى ألفة القلبين وحدهما	فكيف لو تم في روحين حرين

إن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق الامتزاج في الحب، ومفتاحه الرئيسي الذي أعطاه هذه القدرة، هو الصيغة اللغوية التي لجأ إليها الشاعر، فأغتنه وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج. هنالك اتفاق على أن الكلمة في الفن لا يقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما

تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال، وهي مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأياً للعقاد في مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن من الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تجنح بالنص في آفاق عالية، ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملاً يساعد على إضاعة كثير من الجهد الذي بذله الفنان في بناء عمله.

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التي قد تقف ظللاً حائلاً دون تجنيح البيت أو المقطوعة، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندوب^(٤١) إلى كلمة «عقيرة» في قول العقاد عن أغاني الطائر:

هن اللغات ولا لغات سوى التي رفعت بهن عقيرة السوجدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت^(٤٢) أمام كلمة «قفاك»، في قصيدة «عام ثان» حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارت بسروجك والهوى يخطو وتتبعه خطاك
ومحدث وجهك مقبلاً ومضى فلم أذم «قفقاك»

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظللاً قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله في نونية الحب الأول^(٤٣) يخاطب المحبوب:

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم روحاً فيتفقا روح وجثمان

فأياً كانت صحة الصياغة اللغوية في دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من إشبعات لا بالمحبوب المتوهج المتملأ حياة.

وفي مقطوعة رقيقة في ديوان «وهج الظهيرة»^(٤٤) تحمل عنوان «درج الحب» يتحدث الشاعر عن وصل محبوبه ويتمنى منه المزيد، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأً ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول:

قبلت به فتجددت علل غير التي داريك من علي
الآن أطمع أن أكسون له ويكسون اذ يمسي ويصبح لي
وأكد أشفق أن تراعيه حرصاً عليه شوارد المقل
في القلب شيطان يقول له زد كلما أوفى على أمـل
ينالوكف لا نرضى فواعجبا كيف ارتفيننا أمس بالبلبل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل «البلبل» بإيحاءاتها الجانيية المتعددة، لا يخدم المعنى الشعري، أيا كانت درجة الدقة القاموسية في دلالة «البلبل» على درجة من درجات المطر الخفيف.

وهو في موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذي يحبه مخلصا فيقدم هذه الصفات من خلال نفي أضدادها، فيبدو وكأنه يسيء إلى المحب أكثر مما يحسن إليه، يقول (٤٥):

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح فكل ما في فضاء الله فرحان
إلا المحب الذي لأحبه دنس ولا مودته خب وأدهان
نفاه عن عرس الدنيا شواغله إن الحداد عن الأعراس شغلان

فلا شك أن معالي الدنس والمكر والملق، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفي فإنها تسيء إليه وإلى البناء الشعري، وقد بدأ تنبه القدماء إلى أن مما يعاب، أن يقال: هو غير بخيل والأولى، هو كريم، وكان بشار في نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره، يعيب عليه قوله:

ألا إنها ليلي عصا خيزرانة إذا غمزوها بالأكف تلين

ويذكره بأن مجرد ذكر العصا يوحى بالجفاف، ولا يغنى عنها أن تأتي في أعقابها كلمة أخرى توحى بالليونة مثل «خيزرانة» ويقدم النموذج لتلافي الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق:

إذا قامت لحاجتها تثنت كأن عظامها من خيزران

فيأتي معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة غير موحية.

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوي ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل، لون الضمير (٤٦) الذي يختاره الشاعر في مخاطبة من يحب، ولأن اللغة الشعرية لا تعتمد إلى الإفهام فحسب، كما سبق أن أشرنا، ولأن لها طواعية في الحركة لا تعرفها اللغة الثرية، فإن المعنى البسيط الذي يؤديه رجل معين لامرأة معينة، حين يقول لها في لغة الشر «أنا أحبك» بضمير المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة، يمكن أن يؤدي في لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الأفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيقال «أنا أحبك» بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة في البداية للتمويه والإخفاء، ولكنه أصبح عرفا في اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويها وتلميحاً، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين فيقال «نحن نحبك» لكي تختفي المحبوبة في الحي، ويختفي المحب في القبيلة، وتنمو المشاعر في سياق من الكتمان، وعندما يقول المتنبي مثلاً:

بإمان يعز علينا أن نفارقهم وجداننا كل شيء بعدكم عدم

فإنه لم يحدد: من الذي يقصده في «علينا» وفي «نفارقهم» وظل المعنى مستساغاً وطبيعياً، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة في الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية، فهل يمكن أن يكون الأول مفرداً والثاني جمعا، فيقال «أنا أحبك» على معنى «أنا أحبك» بكسر الكاف أو أن يحدث العكس فيقال «نحب نحبك» على معنى «أنا أحبك» (٤٧)، وهل الشاعر حر حين يختار نمطا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه في قصيدة معينة أن يغيره في نفس القصيدة، فيقول لمن يجب مرة «أنا أحبك»، ومرة «نحن نحبكم» أو «أنا أحبك» وهكذا؟ وما الأثر الذي يمكن أن يتركه نمط من هذه الأنماط على مناخ القصيدة ترفعا أو تواضعا أو صلابة أو انسيابا؟ إنني قد لأملك إجابة حاسمة على هذه التساؤلات، على افتراض أن لها إجابة حاسمة، لكنني سأكتفي بإيراد بعض أبيات من غزلية رقيقة للعقاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينه وبين حبيبته بحرية واسعة، وسوف نضع خطا تحت الضمائر في الأبيات، يقول العقاد في قصيدة «الحرام والحلال» (٤٨) من ديوان وهج الظهيرة:

حيي الذي لست أعني سوا	ه اذا فئت بالقول مسترسلا
وقبلية شعري التي أنتحي	اذا أجمل الشعر أو فصلا
كأن مآقي ما ركب	الا لترعاك أو تأفلا
فما أعشق الحسن الا عليك	وكالوحش بعدك ريم الفلا
أحين صرفنا اليك القلبوب	قضيت فحرمت ماحللا
قيح بعيني أن تنظرا	ولكن لعينيك أن تقتلا
وحب الجمال حرام علي	وأما اختيالك فيه فلا
ولاخير أنك حللو المذاق	شهى العناق سرى الحل
وكن أنت شمس الضحى رونقا	وكن أنت نبت البرى مخضلا
فإن نحن كسانت لنا عين	فقد عظم الجرم واستفحلا
فيا ظالمين وماهمنا	سواكم من الناس أن يعدلا
أيحوا لنا الحب أو فاحجوا	قواما تشنى ووجهها حلا

إن إحصاء الضمائر في الأبيات التي أوردناها وهي أبيات تدور في قصيدة واحدة وفي مقطع واحد يرينا أن المحب ليس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات، وضمير المتكلم الجمع ست مرات، وأن المتحبيب ليس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقييد بنظام معين ومع هذا فيبقى أن المقطوعة أسرة غنية النفس.

يحتل التعبير بالصورة، مكانا متميزا في غزليات العقاد، شأنها في ذلك شأن كل شعر جيد، ويزيد من عمق هذه المكانة أنها قائمة على أسس نظرية بعيدة الجذور في فلسفة الصورة والمهدف الذي ترمى إليه، وهي فلسفة عدها العقاد ركنا ركيننا في مذهبه، وهاجم الصور التي حين ترد إلى أصلها لا ترد إلى أبعد من الحواس والتي لا يزيد همها عن تشبيه شيء أحمر بشيء أحمر مماثل له فلا تزيد الحياة حياة ولا النور نورا، ونصوصه النقدية في هذا المجال مشهورة في الديوان وفي شعراء مصر وبيئاتهم وفي مقالاته المتفرقة في الأدب والنقد.

وهذا الإيمان النقدي العميق يسانده تطبيق شعري نشط يلجأ غالبا إلى الصورة، لأنه يدرك أن لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد، وقديما كان العقاد نفسه هو الذي قال في تفضيل الشعر على القصة، إن بيتا واحدا مثل قول القائل:

وتلفتت عيني فمئذ بعدت عنى الطلـول تلفت القلب

قال إن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة، وهل امتاز هذا البيت إلا بأنه بنى على الصورة من أوله إلى آخره.

ولا شك أن اقتراب العقاد من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها، جعله يزداد إدراكا لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة في الجمع من خلال "الصورة" بين الشعر والرسم، في واحد من مواقف حياته المؤثرة، فلقد مر العقاد في تاريخه العاطفي يوما بأزمة كان مبعثها حسناء خانت مودته، ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال "صورة" رسمها أولا شعرا، ثم رسمها له صديقه الفنان صلاح طاهر لوحة يظل يحتفظ بها العقاد في حجرته طوال حياته، يقول العقاد بعنوان: "حرمان أو عطاء" في ديوان وحي الأربعين^(٤٩):

مائدة كم بت أشتهاقها ألقيت في صفحتها بالذباب
أرحتنى منها فقد عفتها فليس فيها مورد مستطاب
ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر، البيت الأول في صورة طبق شهي من الحلوى وقد حظ عليه الذباب، وترك البيت الثاني يردده العقاد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقى نظرة على اللوحة المعبرة المعلقة في حجرته، وتتخذ الصورة أبعادا مختلفة في قصيدة العقاد الغزلية، فأحيانا تكون لقطة ثابتة مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب، وأحيانا تكون لقطة متنامية، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوي وما يعادله من موقف تجسدي مصور فيكون النمو بأحدهما نموا بالموقفين في وقت واحد، ولنتظر إلى هذه اللقطة التي يتجسد فيها معنى الشك وبواعثه من خلال المعادل الصوري، يقول في قصيدة «إلام التجني؟»^(٥٠) في ديوان أشجان الليل:

هينى امرءاً في قبلة الوحي قائما طوال الليالى قانتا يتهجـد
رأى قبسا يعتناده ثم أطبقت عليه ستور فهو لا يتوقـد
ونادى ولا من يستجيب نداءه وضل ولا من في الديـاجير يرشـد
ألا يعتريه الشك والشك قاتل؟ ألا يحتويه اليأس واليأس ملحد؟

والطريق الذى سلكته الصورة في نموها لافت للنظر، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدفها، فحين يتعلق الأمر بالشك لايرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذي من شأنه الجنوح إلى اليقين، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التي تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل، تنمي في النفس في الوقت ذاته، فراغ صبر المحب المخلص ونفاد طاقته .

وأحيانا تتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لايمثل الطرف المعنوي فيه إلا الشارة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحسي ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم، ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدمه العقاد في أكثر من موضع في دواوينه وأصله وشاع بعد ذلك في الشعر العربي الحديث في مدارسه المختلفة، فيقول العقاد في قصيدة "موت الحب" من ديوان أشجان الليل^(٥١) :

غـالـه وهـو صغـير قـبـلـه تكـبر البـلـوى بـه يـوم نـواه
كـنت أـرجـوه لـيـومـى كـلـه عـزنى في مـطـلـع الشـمس هـداه
كـنت أـرجـوه لـيـلـى كـلـه لـجـت الحـيرة بـى تـحـت دجـواه
كـنت أـرجـوه لـأـمـس، لـفـد رـب أـمـس لـك لـأـتـرـجـو سـواه

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب، في قصيدة أخرى، حين يقول في قصيدة "بعد عام"^(٥٢) من نفس الديوان .

خـبرنـى كـم مـن العـمـر يـدوم ذلـك الطـفـل الـذـى أكـمـل عـامـا
خـبرنـى أنـت . . انـى لـلـزـعـيم أن يـدوم الـدـهر لايسـلو دواـما

ولا شك أن هذا الرمز الذى أصله العقاد في شعره الغزلي قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة، فكان مصدرهم، ولم يكونوا في حاجة إلى العودة إلى الرمزين الأوربيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد^(٥٣) في تعليقهم على قصيدة "طفل" للشاعر صلاح عبدالصبور، والتي تنمي نفس الرمز الذي التقطه العقاد من قبل، يقول عبدالصبور^(٥٤) :

قـولـى أـمـمـات
جـسـمـه جـسـمـى وجـتـيـه
هـذا البـريق
مازال ومضى منه يفرش مقلتيه
ومضى الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيره
ثم احترق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعرى في المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد، والتي

تشكل الجانب الأكبر من قصائده، معتمدا على وسائل البناء الفنية، اعتمادا على اللغة في مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة، واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية في البناء، ربما دون توقف أمامها أحيانا توقفا جماليا، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التي تنامي لكي تجسد المعنويات الداخلية، من خلال المعادل الحسي الخارجي.

في هذا الإطار الفني تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقد فتشع ضياء وتخلق أحيانا، وتقتصر عن ذلك في بعض الأحيان ولكنها في كل الحالات، تصدر عن نفس شاعر كبير.

لم يبق أمامنا الا أن نقرب من مساح القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبيا، وهي تلك القصائد التي تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجمال الأوسع، الذي يشكل فيه الجمال الأنثوي واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها في آفاق متعددة.

وهناك رابط قوى يقيمه العقد في فلسفته وإبداعه الفني معا بين مناحي الجمال المختلفة في الطبيعة، ومن بينها الجمال الأنثوي، وهو يجعل العشق من تم ليس دافعا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدي، وإنما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفني في ذاته، يقول العقد في إحدى مقالاته المبكرة التي صمها في «ساعات بين الكتب»^(٥٥) وكانت بعنوان «الغزل الطبيعي»: «ليس تأثير العشق بمقصود على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسي أم لم يكن، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ من تأثيره النوعي عليها. الا أن يذكر فيها الغرائز الغيرية التي تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمي الأذواق النوعية الأخرى التي تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لا يستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته في نفوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفي عندما يتحول إلى عمل إبداعي في القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبت والتغزل ومن أجل هذا فإن القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد في عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطير، والبعض الآخر في عالم الجمال الأنثوي، وليس هذا لجوءا إلى ما كان يعيه العقد على حافظ من أنه يخلط الأغراض في قصيدة واحدة، فكأن لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر في نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش^(٥٦)، فالعقاد في هذا اللون من القصائد الغزلية، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلائمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل. وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهي أحيانا تأتي في صورة موجات

مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجا طبعيا في الموجة المحورية للقصيد، وأحيانا تأتي في صورة لقطات سريعة، كل لقطة منها تنتمى إلى أفق قابل للنمو في ذاته، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تلاقي القصيدة، ومن هذا النوع الأخير، تأتي هذه اللقطات المركزة في قصيدة «اليقين» من ديوان «أشجان الليل»^(٥٧) حيث يتيقن المحب بعد فترة شك وتردد، أن الهجر قد وقع، فتتلون الأشياء جميعها أمامه بلون اللحظة التي يحسها، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو يحاورها:

سل الصبح كم ماريته كلما بدا	ولم يبد فيه ذلك الوجه حاليا
سل الليل كم جافيته كلما سجا	ولم أرتقب فيه الحبيب الموفيا
سل النيل كم أنكرته كلما جرى	ولم ألق فيه ذلك الحسن جاريا
سل الدار كم ناسدتها القرب راجيا	وأرهفت في أنحائها السمع جاريا
وتطلبه منى جفون تعودت	على البعد أن تلقاه في الحى آتيا
سل الروض مطلولا سل القفر صاديا	سل النجم لماحا، سل البدر ساريا

فالعناصر التي أتت إلى محور القصيدة بعضها يباين بعضا في طبيعة ما يعطيه من الأحساسيس الأولى، ومن هذه الناحية، فإن الصبح يباين الليل، والروض يباين القفر، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة، لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محورا تتجمع عندها في أساساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتي تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذى توضحه الجمل التالية لكم الخيرية في الأبيات فالصبح إذا بدا يهاريه، والليل إذا سجا يحافيه، والنيل إذا جرى ينكره . . . الخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التحام في لوحته الغزلية التي تساعد على ثباتها عناصر الطبيعة.

في بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجمالية إلى حين. ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسي وهو عنصر الحب والجمال الأنتوي لكي تزيده تألقا ووضوحا، وقد تكون هذه العناصر ممثلة في الجمال الطبيعي من أزهار وأغصان وأشجار ومياه، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطا المتساعر انطلاقا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبى، وقد تكون هذه العناصر متمثلة في بواعث النشوة الطارئة لكي تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمة، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص، في المزج بين الخمر والحب، وهو مزج عرفه تراث الشعر العربي، وتراكمت من خلال مئات القصائد فيه، طبقات من المتعة على اختلاف درجاتها تقود فيها الخمرة دائما إلى آفاق الحب، بدءا من تلك التي تعنى بالرمزين (الخمر والحب) مستوَاهما الظاهري المألوف، وانتهاء بتلك التي تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الإلهي الصوفي، ومن ثم فلا غرابة في أن تشيع نفس الصور في ديوان أبى نواس وابن عربى

، أو ديوان الأعشي وابن الفارض ، وهي تتيح لكل عاشق أن يصعد بالخمير إلى الدرج الذي يتغيه .

اتبع العقاد هذا « التكنيك » في بعض غزلياته ، ومنها هذه القصيدة التي ترد في ديوان وهج الظهيره^(٥٨) بعنوان كأس على ذكرى ، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر :

يانديم الصبوات أقبل الليل فهات
واقتل الهم بكأس سميت كأس الحياة
ومن خلال هذا المقطع يتدرج إلى السمات المشتركة التي يمكن أن تجمع بين الخمر والمحجوب .

وهي سكر العين باللو ن سنى اللمحات
وهي سكر الأنف بالعطر ذكي النفحات
وهي في الكأس وفي النفس أحب النشويات
وبعد أن يستوفي هذا المقطع ويدو وكأنه عنصر مستقل نما في ذاته وإن كان قد استطاع أن يثي بما سيتول إليه ، يربط المقطع على الطريقة القديمة في حس الانتقال بالمحجوب ، فينسج من كلمة « هات » التي كانت قافية البيت الأول ، مفتاحا يربط بين المقطعين :

هاتها واذكر حبيب النفس ياخير ثقاتي
ودع التلميح واجهر باسمه دون تقاة
صفه لي صفة وما كان بمجهول الصفات
غير أنى أمتع السمع بحظ الحداث
صفه في قلبي لو استطعت وترجم زفراقي
والمقطع من خلال هذا يصيب في المحور الرئيسي وهو الغزل ، من خلال التمهيد بالخمير بما تؤدي إليه من تخليق ، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية في تفصيل وصف الجهر على وصف السر ، وإمتاع الأذن بلذة السماع والعين بلدة النظر ، وهو معنى مألوف في مثل قول أبي نواس :

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا اذا أمكن الجهر
وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمريات أو مزج بينهما وبين الغزليات على النحو الذي رأيناه في اقتباسه معاني أبي نواس في الخمر وإلباسها للمحجوب ، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسدية للمحجوب وهي صور تطرح على مستويين تعبيريين ، أولها يطرح من خلال الصور الإنشائية ، فتتوالى أربعة أبيات ذات مفتاح إنشائي واحد :

أترى ألبق منه في اصطياد المهحات
أترى أملح من خطراته في الخطرات
أترى أصبح من خديه بين الوجنات

أترى أعدل من قامته في الصعدات

ولعل الذي يمكن أن يلاحظ على الصور مع حملها، أنها مستمدة جميعا من موروث ثقافي، أكثر مما هي مستمدة من تأمل في محبوب بعينه، وهي تتوالى كالصور المستعارة المألوفة، تبدو لعين القاريء وكأنها صور بلاستيكية، أو صور « موديلات » تقدم المقاييس النموذجية في الجمال، أكثر مما تقدم بمودجا حياله، والعقاد نفسه أثار مرة إلى فكرة « النموذج المثالي » في الجمال الذي يتعلق به أهوى في ذاته، لدرجة تتداخل معها الرؤية في عين الشاعر فهو يقول في إحدى قصائده^(٢٩)

أهواه أم أهوى خيالا تعلقت به نظرتي في صفحة القدماء
تم تأتي بعد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الإنشائية، موجة أخرى من الجمل الخبرية، وكأن الصفات التي كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الأخبار.

ذهبي الشعر ساجي الطرف حلو اللفات
وهذا البيت تذكر به أبياتا قالها على محمود طه فيما بعد على نفس القافية في قصيدة « الجندول »

وتتابع بقية الصفات الخبرية على هذا النحو، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار « الحمريات » في المقطع السابق، أو انتشى بها. لكن المقطع التالي لا يلبث أن يعود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين، ومن ثم يعود إلى الحمرة، لكن لكي يمزجها هذه المرة مع المحبوب في مقطع واحد:

هاتها باسم حبيبي قاتل الله عداتي
هاتها عشرا وكرر وَصِفْ العذب مِثَات
صعه غضبان وصفه لاعبا بين اللدات

ويقود هذا المزج الشاعر إلى حميا تذكر الحبيب فينسل مرة أخرى من الخمر إلى صفات المحبوب ويمتد التذكر إلى القسوة التي علموها له، فإذا بالخمر تعود مرة أخرى إلى الظهور في المقطع، لا لتذكر بالحبيب كما فعلت على امتداد القصيدة، ولكن لتساعد على التسلي عن هموم الذكرى:

علموه وهو لا يعد لم ما كيد الغواية
ليتني علمته الوصـ ل وتكذيب الوشاة
صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرقاتي
جمع الوجد بأشجاني وضاق أزماتي
هاتها صرفا وأغرق في طلاها حسراتي
عوضا عما يؤاتي من هوى أو لا يؤاتي

وعلى هذا النحو لا تبدو العناصر المختلفة في القصيدة وكأنها أحرأ من رقع الدراوئس ، وإنما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح ها " ماء " واحد يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أمداد سابقه وتتكون للقصيدة من تم وحدة خاصة ، فلا هي تنتمي للعناصر الأولى ولا هي تفصل عنها ، وإنما تصهر العناصر جميعا لتشكّل منها عنصرا حديدا هو القصيدة ، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر .

* هوامش البحث

- (١) أحمد .ع. حجازي . أسئلة الشعر، مقال بجريدة الأهرام: ١٢/٧/١٩٨٨ م.
- (٢) د. محمد مندور. الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص ٧٦.
- (٣) حمدي السكوت، أعلام الأدب المعاصر في مصر، سلسلة بيوجرافية نقدية بيولوجرافية - عباس محمود العقاد - المجلد الأول ص ٧٩ - مركز الكتاب المصري . ط أولى، ١٩٨٣ م.
- (١) د. زكي نجيب محمود: مع الشعراء ص ٢٢، بيروت سنة ١٩٧٨ م.
- (٢) د. محمد مندور. المرجع السابق ص ٨١
- (12) Voir: Rolland de Ronsville L'expérience poetique p. 9 Paris 1949
- (13) Ibid. p. 10
- (١٤) لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدب انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن - ص ٥٣ وما بعدها، الطبعة الثالثة، دار هبة مصر، وانظر كذلك
- ٤ Jeune Littérature générale pp. 29 et suivantes Paris 1948
- وكتابنا: الأدب المقارن - النظرية والتطبيق - الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٤ .
- (١٥) د. حمدي السكوت . المرجع السابق، ص ٤١، ١٧٧.
- (١٦) انظر . د. عبد اللطيف عبد الحليم، شعراء ما بعد الديوان . . الجزء الثاني ص ١٨ وما بعدها . . مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩ م.
- (١٧) انظر: عباس محمود العقاد: الديوان في النقد والأدب ص ٥٣٤ (المجموعة الكاملة - المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللباني سنة ١٩٨٣ م.
- (١٨) العقاد . ساعات بين الكتب، مقال الشعر في مصر، ص ١١٤، بيروت سنة ١٩٦٨.
- (١٩) العقاد . شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل الماصي ص ١٦، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٢ م.
- (١٩) انظر. د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٠
- (٢٠) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٤ .
- (٢١) بلغت فصائد التقدير والتأبين في «بعد الأعاصير» وحده تسع عشرة قصيدة، وأشار العقاد في مقدمة الديوان إلى أن «الشاعر المصري يعاب على مدحيه أن كان يشي على الممدوح بما ليس فيه . . لكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق في الأعراب عن الاحساس بعظمته فهو أحد المجددين» . . انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص ١٩٤ أهنية العامة المصرية للكتاب، سنة ١٩٧٣ .
- (٢٢) انظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة: د. سعد دعيس: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر. دار النهضة العربية - القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٩ .

(٢٣) العقد: مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طُبعت في خمسة دواوين للعقاد) ص ٩١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٢٣) انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص ٤٤، ٥١، ٥٦.

(٢٤) انظر، غرام الأدباء، لعباس خضر، وانظر كذلك، الغزل في الشعر العربي الحديث للدكتور سعد دعبس، وفيه اشارات كذلك الى مقالات لأنيس منصور في أخبار اليوم حول هذا الجانب.

25) Jean Cohen : L'Haute Langage: theorie de la Poésie
P 13, Paris 1979

والكتاب نعه الآن للترجمة الى العربية.

(٢٦) انظر كتاب: «بناء لغة الشعر» تأليف، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الباب السابع، الوظيفة الشعرية ص ٢٢٥ وما بعدها، الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء - القاهرة، ١٩٨٥.

(٢٧) ديوان العقد، ص ٣٠٩.

(٢٧) د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥.

(٢٨) عمر الدسوقي في الأدب الحديث، الجزء الثاني ص ٢٥٢، الطبعة السابعة، دار الفكر العربي - القاهرة (دون تاريخ).

(٢٩) د. شوقي ضيف: الأدب العربي في مصر، ص ١٤، الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٧٦، القاهرة.

(٣٠) انظر مقدمة العقد لكتاب الغربال لتعيمة، القاهرة، سنة ١٩٢٣.

(٣١) انظر... المجموعة الكاملة لمؤلفات العقد، المجلد الرابع والعشرون، ص ٢٦٥ وما بعدها - دار الكتاب اللبناني، سنة ١٩٨٣.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٢٦٨.

(٣٣) انظر. د. عبد اللطيف عبد الحليم، شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٦ وما بعدها.

(٣٤) مقدمة ديوان علي شوقي، نقلا عن شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٥.

(٣٥) أعاصير مغرب (٥ دواوين للعقاد) ص ١٢.

(٣٦) يمكن أن نجد في قصائد الطفولة عند العقد هذين اللونين اللذين أشرنا اليهما، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نموذجها قصيدة «غيرة الطفلة» في ديوان بقطة الصباح ص ٥٣ والسهولة المباشرة غير المختصرة، ومن نماذجها قصيدة «البيلا» أي البيرة ينطق الأطفال في ديوان «هدية الكروان» ص ٧٠.

(٣٧) انظر، د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٠.

(٣٨) ديوان العقد، ص ١٩٨.

(٣٩) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمتنى في الشعر، انظر كتابنا: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة "مبحث" القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتفاء" مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨.

(٤٠) ديوان العقد، ص ٣١٥.

(٤١) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٩.

(٤٢) د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٧.

(٤٣) ديوان العقد، ص ٤٧.

- (٤٤) المرجع السابق، ص ١٦٨
- (٤٥) المرجع السابق، ص ٤٢ .
- (٤٦) لمزيد من التفصيل حول "الصمان" ودورها في بناء الأسلوب، انظر كتابنا "دراسة الأسلوب في أشعار المعاصرة"، ص ٩٨، وما بعدها، مكتبة الزهراء - القاهرة، سنة ١٩٨٤
- (٤٧) حول معنى "انا" في الشعر ودلالاتها، انظر ساء لغة الشعر، ص ١٨٢ وما بعدها
- (٤٨) ديوان العقاد، ص ١٦١
- (٤٩) حصة دوريس للعقاد، ص ٣٥٤
- (٥٠) ديوان العقاد، ص ٣١١
- (٥١) ديوان العقاد، ص ٢٩٩
- (٥٢) ديوان العقاد، ص ٣٢١
- (٥٣) انظر د محمد عيسى هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٩، دار بحث مصر، سنة ١٩٧٧ .
- (٥٤) انظر صلاح عبد الصبور "ديوان الناس في ملادي"، ص ١٠٠ - بيروت، سنة ١٩٥٧

قائمة بأهم المراجع

- (١) أحمد عبدالمعطي حجازي . أسئلة الشعر ، مقالات بحريّة الأهرام ، القاهرة، ١٩٨٨م
- (٢) أحمد درويش . الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٨٤
- سـاـ . لغة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥ .
- في النقد التحليلي للقصة المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٨ .
- (٣) عمر الدسوقي . في الأدب الحديث ، القاهرة ، (بدون تاريخ)
- (٤) سعد دعبس . العزل في الشعر العربي الحديث ، القاهرة ١٩٧٩
- (٥) محمود الربيعي . في نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠
- (٦) ركي نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨
- (٧) حمدي السكوت . أعلام الأدب المعاصر في مصر - عباس محمود العقاد القاهرة ١٩٨٣
- (٨) صلاح عبد الصبور . الناس في بلادي ، بيروت ، ١٩٥٧
- (٩) شوقي صنف . الأدب العربي في مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦
- (١٠) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الماضي
 كتاب الهلال - القاهرة ، ١٩٧٣
- خمس دواوين العقاد ، القاهرة ، ١٩٧٣
- ديوان العقاد ، اسوان ، اسوان ، ١٩٦٧ .
- الديوان في الأدب والنقد - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ٨٣م .
- ساعات بين الكتب - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ٦٨م .
- (١١) عبداللطيف عبدالحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨م .
- شعراء ما بعد الديوان ، القاهرة ، ١٩٨٩م
- (١٢) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧م
- (١٣) أحمد هيكال : تطور الأدب الحديث في مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨م

14) J. Coherm - Le Haut Langage

 L'oeuvre de La poétique paris 1979

15) S. Jeun - Littérature general

 , paris 1968

16) R. Reneville, L'Expérience poetique

 paris 1949

تجليات الأصالة في الشعر الحديث

د. عبده بدوي

- ١ -

لوحظ على الحضارة العربية في أول أمرها التحمس والتعجب للشيء الواحد، وفي ضوء هذا ظهرت جماعة لا تتحمس إلا للقديم الجاهلي على وجه الخصوص، وقد كان وراء ذلك النحويون والرواة، فقد كانوا في حاجة إلى ما يُسمَّى "الشاهد"، والمحافظة على لغة القرآن الثقية، وعلى اللغة العربية بوجه عام بعد أن ثارت فيها الألسنة غير العربية بالإضافة إلى اهتمام الطبقة العليا بالفصاحة، وسقوط من يلحن بين هذه الطبقة، واختيار من يتقن الأدب القديم لتربية الأبناء^(١)، وقد كان ممن اشتهر بالحفاظ على القديم والوقوف عنده الكسائي والأخفش وحماد الرواية وخلف الأحمر، ويروى عن هذا الأخير أنه كان على طعام مع جماعة منهم الشاعر ابن مناذر الذي قال لخلف: قَسْنُ شعري إلى شعر امرئ القيس والناطقة وزهير، فما كان من خلف إلا أن أخذ الصحيفة المملوءة مرقا ورمى بها عليه^(٢)، وقد عبر الجاحظ عن هذا الاتجاه بقوله: لم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل. ولا شك أنه كان وراء الحماس للشعر القديم خلوه من الوثنية، وعدم الصدور عنها، وبهذا صار أنموذجا^(٣).

- ٢ -

بدأت ظاهرة الأحاذية تتخلخل شيئا فشيئا، حين راحت الكتابة تأخذ طريقها في المجتمع، وأصبح الكاتب يحل محل الراوي إلى حد كبير، وأصبحت هناك مجموعة تعترف بعدد من الشعراء بعد العصر الجاهلي، بحيث لا يتخطون عام خمسين ومائة للهجرة، ومن المعروف أنه العام الذي يتوفى فيه الشاعر ابن هرمة الذي يعتبر آخر من يحتج بشعره، ولعل أول من يقابلنا مبشرا بهذا الاتجاه الجديد هو أبو عمرو بن العلاء، فمع أنه بالغ في التشدد للشعر الجاهلي إلا أنه "هَمَّ" بأن يأمر أصحابه برواية شعر جرير والفرزدق والأخطل، وكان مما قاله: لو أدرك الأخطل يوما واحدا في الجاهلية ما قدمت عليه أحدا، فقد كان جهده أن يقول: إنما نحن نحن فيمن مضى كبقل في أصول نخل طوال، وأن يؤكد على أن الخلف لا يضاهاى السلف^(٤). ولكن الجيل الذي تجاوز عملية "الهم" إلى "العزم" تكاثر بالأصمعي، وأبى عبيدة وأبن الأعرابي، ولعل أكثرهم تشردا كان ابن الأعرابي الذي قال حين سمع شعرا لأبي تمام: إن كان هذا شعرا فما قالت العرب باطل، وقيل إنه سمع أرجوزة فأعجبته وطلب كتابتها، وقال: ماسمعت بأحسن

منها وحين عرف أنها لأبي تمام قال: خرق خرق!! ومثل هذا فعله مع شعر أبي نواس، فحجب دُست عليه أبيات للشاعر أعجب بها، ولما سأل عن صاحبها قبل له: إنها لمن نذمه وتعيب شعره، فما كان منه إلا أن قال لمحاورة اكتم علي! ومن المعروف أنه صاحب المعولة التي تقول بأن شعر القدامى كالمسك والعنبر كلما حرك ازداد طيباً، وأن شعر المحدثين كالرياح يشم يوماً، ويزدوى، ويرمى. ولعل أقربهم إلى المحدثين كان أبا عبيدة الذي جعل أبا نواس على رأس المحدثين لأنه فتح لهم باب الفطن ودفعهم على المعاني، فموقف التردد بين القديم والحديث يظهر من موقف التلميذ ابن رشيقي حين قال: كل قديم من الشعر كان محدثاً في زمانه، ومن موقف الأستاذ الحُمري حين أورد أبياتاً لقطري بن الفجاءة ثم قال: هذا والله هو الشعر لا ما يتعللون به من أشعار المخانيت. وبصفه عامة فقد كان ما يحكم هذا الاتجاه هو "الزمن" الذي تحدّد بعام خمسين ومائة للهجرة، وما يمكن أن يسمى "بالبداءة والجزالة". وإذا كان عامل الزمن كان قاصداً، فإن عامل البداءة والجزالة والمحافظة على النحو والصرف والعروض، وارتباط النحو بالنص القرآني وقراءته على وجه الخصوص كان قاطعاً كذلك، على حدما نعرف من موقفهم المتشدد من الشاعر الجاهلي عدي بن زيد لاختلاطه بغير العرب وابتعاده عما يسمى باللغة النجدية، والقول بأنه قد قرأ الكتب، ومثل هذا فيل عن أبي دؤاد الأيادي، وقد وصل الأمر بالأصمعي إلى رفض الاحتجاج بشعر الكميث والطرماس وذو الرمة لأن الأول والثاني مولدان، ولأن الثالث كان يكسر من التردد على الخواضر، وبكسر من زيارة دكاكين البقائين.

- ٣ -

شينا فشيننا أخذت ظاهرة الحداثة تتأكد في ضوء ظاهرة أخرى يمكن أن تسمى "ظاهرة الثنائية" التي بدأت تنمو، وتعمل على أن تشكل الحضارة العربية قديماً فقد كانت هناك دانتا قضايا - الماضي والحاضر، والسلف والخلف، والظاهر والباطن، والخضر والوبر، والطبع الصنعه، والثبات والنفي، والمرتي والمتخيل، الثابت والمتحول - فهناك دانتا الشيء ونقيضه، وما أن يسمى "بالطباق" وإن كان هذا الأمر قد زوحم حديثاً بما يمكن أن يسمى بالمحاورة والجدل بين الشينين. المهم أنه حين جاء القرن الثالث الهجري تكون ملامح "الحداثة" قد أخذت تتحدّد في مواجهة "القدماء"، وتكون كثرة الحديث عن الشعر الذي هو "أشكل بالدهر" و "أشبه بالزمان".

وقد كان هذا طبيعياً لأن القرن الأول إذا كان قد اعتمد الشعراء فيه على الطبع وحده، وفي القرن الثاني إذا كان الاعتماد على الطبع مع ثقافة واسعة وسطحية، فإن الأمر يختلف في القرن الثالث - على حد تعبير د. طه حسين - لأن الخروج من الطبع إلى الصنعة كان واضحاً، ولأن الطريق أمام الحداثة أصبح ممهداً، فابتداء دندن الجاحظ (٣٥٥ هـ) حول القضية، واشتهر

بشعر المحدثين، وسار وراء تلميذه المبرد (٢٨٥ هـ)، وفي الوقت نفسه ارتفع صوت ابن فتيه ٢٧٦ هـ بما جعله يميل بعض الميل إلى المحدثين وخاصة حين قال: «ولا نظرتُ إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وقد حسم القضية بقوله «... إني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرّصين، ولا عيب عنده إلاّ أنّه قيل في زمانه، أو أنّه رأى قائله ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ بها قوما دون قوم»^(٨) ثم يجيء دور ابن المعتز (٢٩٦ هـ) الذي نراه مع القدامى في أول الأمر، ولكنه بعد فترة أعطى المحدثين حقّهم، وفي ضوء هذا يكون المقياس الذي كان يعتمد على العصر والزمن في قول الشعر أو رفضه قد أخذ يحل محله مقياس جديد هو مقياس "الجودة والرّداءة"^(٩)، فما يمثله هؤلاء هو أنهم كانوا يحبّون القديم كلّ الحب، وفي الوقت نفسه كانوا ينصفون المحدثين الذين كانوا لا يبعدون عن أصوله الفنية، فقد كانوا تلاميذ مخلصين لمن سبقوهم، وكانوا يعرفون لهم دورهم، ويجرون في ميادينهم، ويحكمون على الشعر لا على الشعراء!

-٤-

اشتدّ عود الوقوف عند "الثنائية" بصورة أقرب إلى الموضوعية في القرن الثالث على الرغم من أنه كانت هناك ثنائيات قبل ذلك، على حدّ ما نعرف من ثنائيات أبي العتاهية والعباس بن الأحنف، وأبي نواس ومسلم بن الوليد، ولكن الحوار اشتدّ عوده حين دار حول أبي تمام باعتباره محدثاً - أو حداثوياً - والبحثري باعتباره محافظاً على التقاليد العربية، ويمكن القول بأن أبا بكر الصولي قد حمل لواء النّصرة للمحدثين، فهم قد وصلوا إلى معان لم يتكلم القدماء بها، وإذا أخذوا أشياء من القديم جوّده، ثم إن شعرهم أشبه بالزّمان "والناس له أكثر استعمالاً في مجالهم وكتبهم ومثلهم ومطالبهم"، كما أن هناك من يرى أن الحسن بشر بن الأمدي في الموازنة بين الطائيين قد انتصر لما يمثله البحثري على نحو ما رأى أحمد أمين في مقدمته لأخبار أبي تمام لمصولي بعكس الدكتور محمد مندور الذي يرى أنه يتحقّر لأحد الشاعرين^(١٠).

... ثم جاء القرن الرابع وجاء المتنبي الذي سار في أول أمره على طريقته حتى اشتدّ عوده وقد قال عن أبي تمام: «إنه أستاذ كل من قال الشعر، وإذا كان الحوار حول أبي تمام قد دار حول حداثة شعره، فإن الحوار قد دار حول شخصية المتنبي في المقام الأول، ثم يأتي بعد ذلك الاشتغال بشعره، المهم أن النقاد المنصفين - كالقاضي علي الجرجاني والثعالبي وابن الأثير - قد ردّدوه بين الطبع والصّنع، وجعلوه أميل إلى الصّنع من الطبع، وبالتالي جعلوه من فحول المحدثين، هكذا يكون الشعر المحدث قد قفز قفزة عالية بفضل المتنبي، ويكون قد كسب الرأي العام إلى صفه، ذلك لأنه توافّق مع طبيعة الحياة، وسنن التطور الاجتماعي والأدبي، بالإضافة إلى نضجه ونضج دائرة النّقد من حوله^(١١)، ولهذا كان من الطبيعي أن نسمع الثعالبي

(٤٢٩) يقول: أتعار الاسلاميين أرق من شعراء الجاهليين، وأشعار المحدثين ألطف من شعراء المتقدمين، وأشعار المولدين أبداً من شعراء المحدثين، وأن نراه يتكلم عن الشعراء في عصره فيذكر أنهم أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهاها إلى أبدع غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظرف، تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حدّ الشعر، إلى المسحر^(١٢). . وهكذا تكون الحداثة قد كسبت لها أنصاراً كباراً تتابعوا كالباخرزي في دمية القصور الأصفهاني في الأغاني، وابن عبد رته في العقد الفريد، وابن الأثير في المثل السائر، وابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة. . إلخ، وأخيراً تكون المعركة أساساً قد دارت بين المبدعين والنقاد، لابن النقاد والنقاد.

- ٥ -

كان وراء ارتباط العرب بتاريخهم، واعتقادهم أن الشعر لايعهم - بل لا يقال - إلا في ظل النظام الشعري كله، ووجهة نظرهم التي تتلخص في أن الحداثة لا تخرج عن كونها نظراً إلى المعايير القديمة، ووضعها في صياغة جديدة. . أن اهتموا نقدياً إلى ما يسمى "الموازنة"، فقد حاولوا في أول الأمر المفاضلة بين شاعر وشاعر، وانتهوا إلى ظاهرة الطبقات على نحو ما فعل محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء ثم كان تحول الأمر إلى ما يمكن أن يسمى بالمقاربات الأدبية، وذلك حين قدم لنا الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى كتابه الثمين "الموازنة بين الطائيين" وفي ضوء هذا أصبح الطريق معبداً للحديث عن السرقات، بحيث أصبح مصطلحاً وقضية وقف عندها الكثيرون، لقد سبق أن دندن حولها ابن قتيبة في الشعر والشعراء حين تحدث عن "الأخذ" والأصفهاني حين استعمل مصطلح "السلخ"، ولكن مصطلح السرقة أصبح المصطلح الشائع، ولقد كان وراء ذلك الصراع بين أنصار القديم وأنصار الحديث، والوقوف أمام الذين جعلوا أبا تمام صاحب طريقة جديدة، لأنه من وجهة نظرهم مسبقاً بالتقدمين عليه، وأن دوره لا يخرج عن المبالغة والافراط فيما أخذ نفسه به، ولهذا لم يتبع الأمدى مثلاً كل سرقات البحري لأن أحداً لم يدع أنه صاحب مذهب جديد. المهم أنهم أكثروا الوقوف عند هذا المصطلح، وكان من الواجب أن يميزوا بين مفاهيم: الاستحياء واستعارة الهياكل، والتأثر، والسرقات، ولكنهم لم يفرقوا في دراستهم للسرقات بين كل هذه الأشياء "وإنما راحوا يردون أبيات الشاعر الذي يريدون تحريمه إلى أبيات تشبهها شبهاً قريباً أو بعيداً في المعنى أو في اللفظ أو فيها معاً. . وساعدهم على ذلك خضوع الشعر العربي للتقاليد الشعرية المتوارثة، وانحصار أغراضه ومعانيه بل وطرق أدائه^(١٣)".

وأخيراً فقد انتهى الأمر إلى الحاجة، وكان أن تولدت عن السرقات مصطلحات - ليس لها محصول إذا حققت - كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتمام، والاغارة، والمرافدة، والاستلحاق. . وأخيراً ينتهي الأمر إلى القول بأن ابن الأثير يريد أن يعلم الناس السرقة وطرق إخفائها، وأن منهجه تعليمي يقوم على التقاسيم، ويخلط بين السرقات والموازنات، والذي يهمنا أنه كان وراء الأمر الصراع بين القديم والحديث، والاعتماد على مقولة ثبات المعنى وتقدمه

على اللفظ الذى يمكن أن يتغير، دون الالتفات إلى ضرورة المزج، وملاحظة تغير المعنى بتغير اللفظ على النحو الذى اهتدى إليه أخيراً عبد القاهر، فيما يسمى "نظرية النظم" (١٥)

-٦-

وتسقط بغداد، ويحذف البريق من أشياء كثيرة، ويدور الشعر من جديد فى دائرة التقليد واحتذاء القديم، وكان أن خفت صوت الحداثة، ثم مات صوت الحداثة، فلم يتجدد الحديث حول القدامة والحداثة إلا فى العصر الحديث، وكان أن طفا على السطح مصطلح الأصالة والحداثة (١٦)، وقد كانت وراء ذلك مواسم البحث عن الهوية، واحتفال بالحضارة الغربية باعتبارها ثمرة عالمية إنسانية وقد بدأ الأمر على استحياء عند رفاة رافع الطهطاوى وجماعته حين قدّموا الجديد فى شفاة القديم، ومن ثم قالوا شعرا بتأثير من الموشحات الأندلسية على وجه الخصوص، ثم البارودى الذى - رجّح كفة الأصالة، وكان تمهيد الطريق للتيار الذى يطلق عليه اسم "الكلاسيكية الجديدة"، وكلّ هؤلاء تعاملوا مع النموذج العربى، ولم يشعروا باغتراب، ثم كان من الطبيعى أن يتصارع أصحاب هذا التيار الذين يعترفون بأستاذية الأدب القديم، وبخاصة الشعر العباسى، مع تيار الحداثة الذى استمد مفاهيمه من الغرب، والذى عبر عنه فى شعراء مصر وبيئاتهم بمقولة: عباس محمود العقاد: نحن جيل علّمنا الأساتذة مشيراً إلى شوقى ومطران - وتبعه تيار أبوللو من غير عنف ظاهر مع ميل إلى إبراز الاتجاه الوطنى، ومحاولة لظهور مرونة وحيوية الشكل القديم ثم ظهر على الساحة الأدبية جيل وقف تحت شعار رفعه واحد منهم وهو: نحن جيل بلا أساتذة، ومع أنه نما اتجاه قومى فى هذه الفترة إلا أنه سرعان ما انطفأ جانب منه، ثم زوحم بجيل يتعامل مع ظاهرة "الاقتلاع" بدعوى الحداثة، وأن الحداثة ليست حداثتنا لأننا لانملك ولا نعرف إلا القديم... ومن الملاحظ أن هذا الجيل يمكن القول بأنه قد نما ابتداء على جذور قديمة مهجيرة (١٧)، بالإضافة إلى رفض لكل ما هو تراثى والترحيب بكل ما هو "حديثى" فهو يريد الانفصال عن الماضى برمته، باعتباره هاوية تفصلنا عن التاريخ، حتى اللغة يريد لها لغة "بنوة" لا "أبوة"، لغة أت لا ماص ولغة مغسولة من آثار الغير، بحيث تكون كل كلمة لغماً وكل قصيدة جبهة قتال، المهم أن يكون هناك انفصال عن الماضى بكل إيقاعاته، وهو لا ينسى أن يؤكد على أن بنية الذهن العربى ماضوية، وأن العربى يكنّ عداً، حقيقياً لكل إبداع حتى كأنه مفطور على هذا، ومن هنا يسوق شعاراً يقول: لأعلم، بل أهدم وأحرض (١٨)، وقد وقفت إلى جانب هذا التيار الاقتلاعى بعض المجالات كمجلة شعر البيروتية، وكان من الطبيعى أن يفرز هذا بصورة حاسمة ما يسمى بقصيدة النثر، وأن توقد حولها القناديل، على الرغم من أنها طفت فوق مفاهيم غريبة مثل: الغموض، والتعمية، والعدمية، والركاكة وتفجير اللغة، والاغتراب، والايغال فى الايجاء، والاسراف فى التشاؤم، وضعف البناء، والجري وراء الصرعات، والتعامل

مع الأساطير وبخاصة ما كان منها يونانياً . المهم أنه كانت هناك رغبة في قطع التواصل بين مسيرة الأمة ، وفي عدم التعامل مع الجذور مهما كانت هذه الجذور .

وفي الحقيقة كانت هناك أكثر من محاولة لاشهار التراث القديم على نحو ما فعل سلامة موسى في أول الأمر ، وقد ألح على هذا بحماسة وفجاجة الدكتور محمد النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد ، وقد انتقلت هذه العدوى الى المغرب . فرأينا محمد بنيس يتجاوب مع هذه الدعوى ويقول : إن ظهور الشعر المعاصر بالمغرب معناه افلاس الاتجاهات الشعرية الأخرى ، وإن الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب كانت نفعياً لكل وعي شعري تقليدي ومحافظ وشعبي وحر ايضاً ، لقد كان وراء هذا خاصية الانقطاع في الادب العربي ، والرغبة في أن يبدأ الكاتب من بدء كتابته دون التفات الى الماضي على حد ما يقهره عبدالله العروى ، ومع أن هناك صرخة مبكرة من عبدالله كنون في نهاية العشرينات بأن الشعراء قد أهملوا التراث الشعري المغربي بكل صنف . إلا أن هذا الإهمال قد استحال الى سيان للتراث . . . وليس هناك حكم أخطر من هذا الذي أصدره جميع الشعراء المتقدمين المغاربة في حق موروثنا الشعري الذي أصبح مجرد هيكل عظمي . يفقد أبسط المقومات التي يمكنها أن تحفظ له حرارة البقاء ، ومن ثم أصبح هذا الموروث مجرد وهم في أذهان البعض مادام التاريخ قد تناساه ، لأن كل عمل غير مقروء لا يمكن أن يسمى أدباً أو تراثاً ، ووجود هذا الموروث في بعض المقررات المدرسية والجامعية لم يزد إلا من إهماله ، فالغالبية العظمى من قرائه لاتجد فيه غير أشباح تناساها الزمن ، ورفضت قبولها ذاكرة الشعراء المبدعين^(١١) ومن هنا نرى أن ظاهرة الاقتلاع والانقطاع كان لها من مثلها في المشرق والمغرب .

-٧-

ثم ان قريبا من هاتين الطاهرتين توجد ظاهرة ثالثة هي ظاهرة اخجرة من اللغة وماتملله اللغة فاذا أخذنا مثلاً من فترة كتاب تونس والجزائر والمغرب وجدنا انهم قد استوعبوا استيعاباً كاملاً الى حد أنهم بدأوا بالنظرة الى مواطنهم وكأنهم أجانب ، فقد طالبوا بأن تكون لديهم روح فرنسية وعقلية غربية ، وحين كان يقع عليهم ظلم كانوا يكتفون بالقول بأن فرنسا ليست كذلك ولا تعلم ذلك !! ثم بدأ حاجس أنهم يستعمرون اللغة الفرنسية ، وأخذوا يكتبون عن أنفسهم وعن عالمهم الحقيقي ، بحيث أصبح أدبهم أدب دفاع شرعي على حد ما نعرف من محمد ذيب ، ومولود فرعون ، وكاتب ياسين ، وقد رفض هذا الاتجاه من الفرنسيين وقالوا : انها طفولة فن وطفولة شعبي ، ومع أن هناك من حرص على أن " يسكن اسمه " وعلى أن يقتل " الأب الاستعماري ، وأن يجد الكاتب نفسه أمام نفسه ، إلا أنه وجد كذلك من عاش في صراع مع أسلافه وذاكرته ، ومن ظل متصالحاً مع الفرنسية باعتبارها ثرية ، وموصلية للعالم ، ولا تخون الذات ، وهكذا سمعنا من يقول : الفرنسية متفاني ، ومن يقول : إن انتهاء بلاده الى العرب غير حقيقي ، وأنه يوجد بينه وبين السنغالي قاسم مشترك بسبب اللغة يعكس العراقي . . المهم أن

العربي الذي لا يتكلم إلا لغة أجنبية لس يؤكد ذاته - إن وجدت - إلا من خلال هذه اللغة الأجنبية ، وأنه سينتهى إلى عربة حقيقية في عالمين لن يتخطى هامشها إلى الأعماق .

-٨-

· في ضوء هذا يمكن النظر للقضية في ضوء ظاهرة التابع ، أو ما يسمى التطور الصاعد ، والتراكم التدريجي الذي يكون وراء الظاهرة . . ابتداء يمكن القول بأن وجهة النظر العربية في الغالب تقول بهذا ، فقد كان النقاد في كل العصور - باستثناء صوت هذا العصر - يرون ضرورة الارتباط بالماضي والتدرج منه ، فالمثقفون عادة كان وراءهم حفظ القرآن والتعرف على السنة ، والعديد من المتون ، والشاعر ما كان يبدأ بمواجهة الجمهور إلا بعد "الحفظ" للقديم ، والاستيعاب الجبد له ، فالامتلاء بالتراث كان ضرورة ، وما كان ينظر إليه على أنه "قش وغبار!" من الأقلية ، كان ينظر إليه على أنه جوهر الأشياء عند الأكثرية ، ولعل "إليوت" قد عبر عن هذا حين دعا إلى أن نكون "كلاسيكيين" في ظروف عصرية .

ويلاحظ أن بعض المحدثين تنبهوا إلى شيء من هذا ، حين التفتوا إلى ما يسمى الحاسة التاريخية ، وحين أكدوا على أن كل درجة نمو لاحقة ، لابد أن تكون ثمرة لعناصر سابقة ، وقد ربطوا بين هذا وبين عالم الطبيعة الحية ، ذلك لأن الأشكال السابقة لا تختفي بشكل كامل ، فهناك أهمية للتغالييد في الفن ، ودوام للروابط الاستمرارية ، على حد ما نعرف عند شيكسبير الذي استخدم محاور ومواضيع أسلافه في خلق شخصيات فائقة القوة ، وفي الوقت نفسه متجاوزة لكل ما اعتمدت عليه ، وقريب من هذا ما يراه "فاليري بريوسوف" من أن تاريخ الشعر الاكتمال التدريجي لوسائل الشعر ، فكما يملك الانسان المعاصر وسائل متطورة عن الوسائل التي كان يمتلكها البدائي ، فإن هذا يمكن أن ينطبق على الشاعر المعاصر الذي يمتلك ما لم يمتلكه السابق له ، ولكنه يصل إلى ما يريد عن طريق التراكم التدريجي للعناصر المكونة لهذه الوسيلة أو تلك .''''

على أن هناك من يرفض هذا مثل الألماني "أوزولد شبنجلر" الذي يرى أن كل ثقافة حلقة موصدة ، ومثل "دولبنغوود" الذي يرى أنه لبس من الضروري أن يقود عمل قديم إلى عمل جديد ، لأن كلا منها يعتبر "وحده مغلقه" ، وعالمًا مستقلاً بذاته ، بمعنى أنه ليس هناك انتقال تاريخي من وحدة إلى وحدة أخرى ، ذلك لأن الفن كفن لا تاريخ له ، فهو يعني فعالية جمالية ، ويعني شبيلا ، والخيال هو فعل التصور الذي ينحصر في المضمون الفردي للعالم الواحد الموجود حصراً في هذا الفعل ومن أجله ، كما أن الألماني "هاوزر" يرى أن كل عمل أدبي ليس استمراراً لشيء سابق ، أو اكتمالاً له فكل عمل يبدأ من البداية ، ويبلغ هدفه بطريقته الخاصة أما "فرديناند برونتييه" فحين تمسك بعامل الزمان عند "تين" كان يقصد الكشف عن تأثير اللاحق بالسابق ، وتسلسل المؤلفات تسلسلاً روحياً ، وهكذا تكون نظرية التطور في الأدب لا ترمى إلى

بعت الماضي، وإنما ترمي إلى فهمه واستنباط قوانينه، أنها لا تقصّر بل تفسّر. أمّا توصح كيف تولّد الأنواع الأدبية؟ وما هي عوامل الرمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها، فهو يأخذ نظرية "لامارك" في التحوّل، ونظرية "داروين" في التطور^{١١١}.

على أن هذا الرأي السائد في الحضارة العربية كان هو التعايش بين القديم والحديد عند كثيرين، وأصحاب هذا الرأي هم الذين نحلوا الترات، ورأوا أن فيه حياء ميتا، وجزءاً لا يموت، وأن هذا الجزء الذي لا يموت هو الدليل الواضح على حيوية الحياة، وتجدها، وإذا كان الوصول إلى هذه الغاية كان بهيما، فإن الذي تغل العصف كان السؤال الذي طرح بحدة ويقول: هل هناك في هذا المجال ازدواجية أو تقية؟، ذلك لأنه كان هناك من يتعامل مع الأساليب العلمية المعتمدة على العقل، ولكنه في الوقت نفسه كان يستسلم للغبية والحدس والظلمية المكرة للعقل، واليائسة من تحصيل الحقيقة عن الطريق الموضوعي، على حد ما نعرف من جابر بن حيان، والكندي، وابن الهيثم، وأجاحت، والعاربي. فهل يكون وراء هذه الازدواجية الوحود في مجتمع صاغض؟ وهل حين يكون هناك تحكم لنظام بعينه تكون هناك "تقية"؟ في عالمنا العربي^{١١٢}.

ولاشك أنه كان هناك تيار متشدد في العصر الحديث حفاظا وتقديسا للقديم المهيمن، ولعل الصوت الرابع في هذا كان صوت مصطفى صادق الرافعي، ففي كتابه تحت راية انقراض مثلا حارب الحديد لأنه يبتق من علل الفسق والاحاد وتقليدهما، وحارب التجديد لأنه في واقع الأمر بمنزلة التثرثرة، وليس أكثر من رواية تمثيلية كاذبة، فأخدي بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم والتجديد يتسرّط فيه أن يمحو القديم أو يستبدله^{١١٣}.

وبكر السمة العامة للحضارة العربية كانت الموازنة بين العراقة والتفتح^{١١٤} أو ما ألفت فيه التعاليبي كتابا باسم التوفيق للتلفيق بمعنى الاصالة في الجمع بين الأشياء المتجانسة، فكل الأمم العاقلة فعلت هذا، وما قامت الهبة في أوروبا إلا على هذا الأساس، والذي ترات إلى النفس - وضيعة العصر - هو أن يكون العراقة خدمة التفتح هو الأساس في فهم القضية والتعامل معها، لقد كان هناك خلاف لاشك فيه بين القدامى والمحدثين، ولقد كان هذا الخلاف راجعا إلى عدم استيعاب ضبيعة التطور، وإلى الرغبة في أن يكون هناك دائما مثل أعلى يلتفت إليه، ويؤتسّر به، ولكن هذا الخلاف لم يكن حذلا، قدر ما كان حوارا، وكان توفيقا أكثر مما كان فضيحة

وعلى كل فالملأحظ أن العالم يركض ركضا للحدثة، وأنه لكي نشارك في هذا لا بد أن تكون عندنا حرية الركض، ولكي يكون لنا شعر حديث لا بد أن نعيش في حضارة حديثة - ونحن نعيشها ان شئنا أو أيسا - على أن يكون الأمر محكوما بمنطق وجودنا، لا بمجرد المجارة، ومحاكاة الآخرين، نحن نريد حدثا لحدثة الآخرين، ولأن خدانة الآخرين شروطا لا تتوفر عندنا الآن.

"فاذا أردنا أن نطرح إليها في ضوء الظاهرة التي ترى أن القصيدة الحديثة لا تفهم إلا في إطار الأدب كله، أو في إطار النظام الثقافي المهيمن - كالمسيحية أو الاسلام مثلا - فاننا نلاحظ عملية التأثير الملتصق للتراث في كثير من الأعمال الأدبية، وبخاصة في الحضارة العربية، ولم يفت هذا البلاغيين على وجه الخصوص حين تكلموا عن عدة طواهر يجيء في مقدمتها

١- التضمين . . فقد اعتبروه من المسائل البديعية، وقد كان ما يحكم الأمر كله في نظرهم هو الأخذ بظاهرة "التَّحْسِين" بمعنى أن الشاعر - يعمل ماوسعه على تحسين كلامه بما يضمّنه من كلام غيره، ثم انه لا يضمن إلا ما يستحسنه من مثل سائر، أو كلمة شاردة، وهكذا رأينا ابن المعتز يعتبر التضمين من محاسن الكلام^(٢٥)، وقد ضرب الحصري مثالا لهذا ثم علق عليه بقوله: فجاء مليحاً في الطبع مقبولا في السمع، أما تلميذه ابن رشيق فسار خطوة في التّحديد حين قال: هو قصدك للبيت فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمثل، وقد يأتي التضمين بالبيت الكامل أو نصف البيت أو "يحيل إحالة ويشير إشارة"^(٢٦)، وفي الوقت نفسه نعرف أن أسامة بن منقذ عرّف التضمين بأنه: تضمين البيت كلمات من بيت آخر، وأن ابن الأثير جعل التضمين النوع السابع والعشرين من أنواع البديع، وقسمه إلى حسر ومعيب أما ابن حجة الحموي فقد قصره على تعليق القافية بها بعدها، واعتبره عيباً^(٢٧).

ولعل شرف الدين الطيبي كان خير من تعرض للتضمين تنظيراً وتطبيقاً^(٢٨). . فاذا جئنا للعصر الحديث وجدنا حضوراً للتضمين ابتداء من أول العصر حتى الآن، ولعل أمل دنقل خير من أجاد في هذا الجانب، فقد ضمّن قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليمامة قصة زرقاء اليمامة، وقصة عنتره الذي أقصى من مجالس الفتيان، ودعى إلى الموت ولم يدع للمجالسة، وتعامل مع الشعر القديم مثل:

أسائل الصَّمْت الذي يُخَنِّقني:

"ماللجمالِ مَشِيْها وَبَيدا؟!

أجنّداً لا يَحْمِلنَ أمَ حديد؟!"

ومثل هذا نراه في قصيدة "من مذكرات المتنبي" ونراه بصورة أوضح في الأخذ من الأدب الشعبي كما في "أقوال جديدة عن حرب البسوس" كما نراه في صورة أعمق في أشعاره ومزاميره، وبعض لقطات من القرآن الكريم^(٢٩)، ويمكن أن نرى هذا عند كثيرين كعدي يوسف وخليفة الوقيان، وسعد دعبيس، وحميد سعيد.

٢- الاقتباس . . عرّفه القدامى بأنه توشيح الكلام بشيء من القرآن أو الحديث أو الفقه لأعلى أنه منه^(٣٠)، وقد ركز عليه الشعراء بدءاً من البارودي، كما ركز عليه كثير من المعاصرين^(٣١). ثم أن منهم من تجاوز هذا الجانب المقدّس إلى الاقتباس من الحكمة والشعر الأجنيين على نحو ما فعلت نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، ولعل وراء هذا الاقتداء بما فعله ت. س. اليوت بتراث العالم بعد استيعابه للتراث الأوربي وقد وصل

الحد إلى أن يكون المقتبس باللغة الأحيية في صميم القصيدة العربية
 فإذا أخذنا نارك الملائكة في ديوانها - المجلد الأول ص ٦٤٠ ، ٦٦٠ ، ٦٦٨ ، ٥٠٣ نجد
 أنها أشارت إلى الشاعر كيتس في قصيدته "Ode to Nightingale" كما نجد اعجابا بالشاعر بايرون
 وبخاصة في قصيدته "Child Harold Pilgrimage" ومثل هذا نلحده لدى الشاعر توماس غرى ،
 وروبرت بروك ، وكربسمس همفريس ، وهى بقرر عند الحديث عن قصيدة الجرح الغاصب
 ص ٦٩ أن أسلوب تقنيها مقتبس مناشره عن الشاعر الأمريكي "ادجار آل بو" في قصيدته
 البدعة "Lullaby". ومثل هذا نلحده بعمق عند بدر شاكر السياب ، وصلاح عبدالصبور ،
 وبخاصة حين بئلفان من عالم الأسطوره ، وعالم الرمز ، وقد يكون الاقتباس من الشعر العربي
 كقول الساب في قصيدة "باليالى" في ديوان أساطير .

الموى بيت عاشقن اطمأنا لاسؤال . أنت فلبت فاها

فالاقتباس هنا من قول قس لمن تزوج ليلي

بربك هل ضممت اليك ليلي فيل الصبح أو قبلت فاها

٣- العقد . . وقد عرفه القدامى بأن ينظم نثر إما قرآن أو حديث أو حكمة ، ويضربون
 مثلاً لهذا بأن أبا نواس سمع صبياً يقرأ « يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوافيه
 ، وإذا أظلم عليهم قاموا » فقال في هذا تجيء صفة الخمر حسنة ، ثم قال :

وسيارة ضلت عن القصد بعدما	ترادفهم جنح من الليل مظلم
فلاحتم لهم منا على النأى قهوة	كان سناها ضوء نار تضرم
إذا ما حسوناها أناخوا مكانهم	وان مزجت حثوا الركاب ويمموا
وقيل ان محمد بن الحسن حدث بهذا فقال :	لا ولا كرامة بل أخذه من قول الشاعر
وليل بهيم كلما قلت غورت	كواكب عادت فما تنزىل
به الركب اما أو مضى البرق يمموا	وان لم يلح فالقوم بالسير جهل

أما المحدثون فقد أكثروا في هذا الجانب كالسياب في شنائيل ابنة الجلبي على وجه الخصوص ، وعلى نحو ما
 نعرف من قصيدته إلى حسناء القصر في ديوان أساطير ، حيث الإشارة واضحة إلى « ايليوت » ، وفي قصيدة
 يالالى المنشورة في ديوان أساطير نراه يقول

واسأل شاعر الليالى غناء	هز « فينيس » رقة وحنانا
يرقب البرج عدت الساعة الثكل	عليه الخطوب ، والأحزانا
أين نغر يعد بالقبل الحرى	عليه الوجيب والخفقانا
أبن من أقسمت له - وهى سكرى -	في ذراعيه نشوة واحتضانا

فشاعر الليالى هو الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه ، والأبيات مقتبسة منه حين قال في

حييته - كما جاء في هامش على القصيدة - دعى ساعة البرج في قصر الدوج ، تعد عليه لياليه
المسلمات ، وتركنا نعد القبلات على ثغرك العاصي !

ويمكن أن يندرج تحت هذا تلك المعركة التي قامت بين عبدالرحمن شكرى وإبراهيم
عبدالقادر المازنى ، وذلك أن المازنى حين كان ينشر قصيدة من القصائد كان شكرى يسرع
فينقل عن الانجليزية القصيدة التي أخذ منها المازنى ، وهناك من تتبع أخذ السياب من
الشاعرة ايديث سيتويل ، وبخاصة في قصيدته « رؤيا فوكاي » وأنشودة المطر ، ومثل هذا
الحال يوجد بين صلاح عبدالصبور واليوت في عدد من القصائد .

وقد يكون « العقد الحديث » قرآنا صرفا كقول أمل دنقل في أعماله الشعرية الكاملة

ص ٣٨٧

اركض أوقفى الآن أيتها الخيل :

لست المغيرات صبحا

ولا العاديات كما قيل صبحا

وشبيه بهذا قول طاهر رياض في ديوان العصا العرجاء ص ٨٧

أعطني مهلة لأجمع شملى

بل قد يصل الأمر الى حد أن يكون « العقد » من لغة أجنبية ، وعلى أن يكون نصا في
الموضوع كما جاء في قصيدة بودلير ص ٦٣ بديوان أحلام الفارس القديم لصلاح عبدالصبور ،
قد جاء فيها

أنت لما عشقت الرحيل

لم نجد موطنا

يا حبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم

يا عشيق البحار ، وخذن القمم

يا أسير الفؤاد الملول

وغريب المنى

يا صديقى أنا

HYPOCRITE LECTEUR

Mon semblable , Mon frere

شاعر أنت والكون نثر :

وقديما أخذ على المتنبي مثل هذا (٣٢) ، كما أخذ على صالح بن عبدالقدوس من قبل
٤ - التلميح . . وهو عند القدامى : أن يشار إلى قصة أو شعر ، وهو عندهم يدور في
دائرة ضيقة كالقول بأن المنصور وعد الشاعر الهذلى بجائزة وسى ، وحين حجا معا ، ومرا في
المدينة ببيت عاتكة ، فقال : أمير المؤمنين هذا بيت عاتكة الذى يقول فيه الأحرص : يا بيت

عائكة الذى أغزل .

فأنكر عليه لأنه تكلم من غير أن يسأل ، فلما رجع أمر القصيدة على قلبه ، فاذا منها وأراك تفعل ما تقول ، وبعضهم مدق اللسان يقول ما لا يفعل
أما المحدثون فقد طوروه في أكثر من جانب ، ولعل أعمق تطوير كان التلميح إلى قضيتي
العدم والوجود ، أو الموت والانبعاث ، والتي كانت أشهر رموزها في العصر الحديث :
تموز ، المسيح ، والخضر ، والحسين ، والتي دارت أكثر ما دارت حول موت الحضارة
العربية وانبعاثها ، وكان أشهر الشعراء الذين عبروا عن ذلك . . بدر شاكر السباب ، خليل
حاوى وأدونيس ، وعبد الوهاب البياتي (٣٣) ، ويمكن أن يلحق بهذا ما يسمى « بالتلويح
إذا كثرت الوسائط وفتحت ، وما يسمى بالاشارة إذا قلت الوسائط ، وندرنا نسبة الوضوح
٥ - استيحاء الشكل والمضمون . . فمن المعروف أن في الشعر العربي قصائد يمكن أن
تسمى الأمهات . ذلك لأنها تظل تنجب في كل العصور قصائد على منوالها في الشكل
والمضمون فاذا أخذنا مثلاً قصيدة عبد يغوث بن وقاص التي يمكن أن تسمى « الموت ظلماً » ،
والتي أولها

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللوم خير ولا ليا
وجدناها تنجب قصيدة على غرارها للملك بن الريب يمكن أن تسمى « الصوت شهادة »
في العصر الأموي ، وأولها

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضى أزجى القلاص النواجيا
وجدناها تنجب ما يمكن أن يسمى بتداخل النصوص عند أبي عبدالله محمد بن عائشة
البنسي على خد ما نعرف من قصيدته

ألا خلياني والأسى والقوافيا أرددها شجواً ، وأجهش باكيا
.. ويكثر الاستيحاء بين كل فترة وأخرى حتى يجيء العصر الحديث فنرى عبدالعزيز
المقالح يستوحى الشكل والمضمون - مع تطوير تقتضيه المعاصرة - حين يكتب « تقاسيم على
قيثارة مالك بن الريب » ويجعلها رثاء لأمة تسقط بعد سطوح ، ويجيء فيها
بكى الشعر مرثياً وأجهش راثياً وأمطر من نار الدموع القوافيا (٣٤)

٦ - التشكيل بالحيوان عن بعض المفاهيم ، ومن المعروف أن هذا الأسلوب عرف قديماً ،
وكان ابن المقفع في رأى البعض من ضحاياه ، وأنه يسود أكثر ما يسود في فترات الضغط والقمع
، ولعله يجيء في مقدمة الذين تعاملوا مع هذا الأسلوب الشاعر محمد الفيتوري في مطولته سقوط
دبشليم التي تعتمد على كتاب كليله ودمنة ، والتي تدور في الفترة الأخيرة إحدى الإنكارات
العربية المدوية وتدين عصر « الملك دبشليم » لأنه عصر الغضب الميت ، وعصر الضحك
المقهور وكيف أن دبشليم سيتحول إلى فرعون الذى كان وكان :

.. ومثلما جاء ذهب إلا بقايا حنطة ، وموميا ملك وظل صولجان !

وفجأة - يا دبشليم - يسقط الستار

ويبصق الجمهور !

ولم ينس صلاح عبدالصبور التعامل مع هذا الأسلوب حين كتب قصيدة مدكرات بشر
الحافى ليؤكد على بوار الاسان ، وفقدان الثقة فيه ، ولننظر إلى قوله
كان الانسان الافعى يجهد أن يلتف على الاسان الكركى
فمتى من بينهما الانسان الثعلب
عجبا . . زور الانسان الكركى في فك الاسان الثعلب
نزل السوق الاسان الكلب
كى يلقأ عين الانسان الثعلب
ويدوس دماغ الانسان الافعى واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد
قد جاء ليقرر بطن الانسان الكلب
ويمص نخاع الانسان الثعلب
ومن الذين ركزوا على هذا كثيرا أحمد مشارى العدوانى على نحو ما نعرف من قصائده رأس
حيواك ونداء ، ورسالة إلى جمل التى أولها
إياك يا صديقى يا جمل
إياك أن تياس أو تلين
إياك أن تكون مثل الآخرين
قد عكفوا على الطول . . يندبوها
. . كلا . . وأنت رمز الصبر يا حمل !

٧- استبطن حالات بعينها ، ذلك لأن الباطن الشرى الحفى تنمو فيه حالات لا تموت ،
والشاعر يستبطن هذا في شعره ، ونحن نرى هذا مثلاً في مطلع قصيدة الكهف لخليل حاوى «
فهو لا يتلاقى مع مطلع معلقة امرى القيس فقط ، ذلك لأن القصيدة كلها يمكن أن يوحد فيها
« عين الجوهر » في قصيدة امرى القيس ، وبالتالي يمكن القول ان قصيدة الصقر ، وأغانى
مهيار - على وجه الخصوص - لا يخرجان عن كونها تفرعا على نغمة موروثه خاصة بالمهدى
المنتظر الذى سيملا الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا .

فاذا جئنا الى الجانب التطبيقي نرى أن هناك من يؤثر التعامل مع ظاهرة الاستبطن هذه
كشاذل طاقة ، فالشاعر فى مجموعته الشعرية الكاملة ، يستبطن بصفة خاصة موقف عنتره
القديم في قصيدة « البعد عنتره » الغريب الأول ص ٣٤٦ ، كما يستبطن حياة وشعر الخنساء في
قصيدة « الخنساء . . الشاكلة العربية ص ٣٤٨ » بحيث سراها في الموقف الموازى تمثل الأمة
العربية .

بعد دهر من الشكل جفت عيون الدموع
واحى قبر موتاى . . ذرته ريح القرون
غير أن التشيد الحزين

لم يعد يسعف الثاكلة
والرثاء الذى كان ملء الضلوع
ضاع فى زحمة القافلة
.. ألف صخر قضى .. ألف .. ألف
ففى كل شبر من الأرض قبر حديد
والملايين من أمتى
بين مستضعف ، أو شريد ، أو شهيد
مات شعري وجفت دموع القصيد
وانتهت قصتى ... منذ أن حل حرنى الجديد !
فهناك ما يسمى فى الشعور بالنزعة الغريزية « بمعنى استمرارية حالات حلمية لا
عقلانية حارجة عن اطار الزمن بحيث تستطيع التواصل والوقوف فى وجه الموت .
ولعل هذا يذكر بما يقال عن وجود صيغ مستكنه فى اللاوعى ، وما يقال عن استلهاهم ما
يسمى بالأنباط الأولية التى ستكشف عن مسيرة الانسان فى كل الأزمنة ، باعتبارها نبعا قديما لا
يرال قادرا على العطاء ، المهم أن يوظف توظيفا ذكيا (٣٠)
٨- الحديث وراء الأقنعة :

وقد كثر التعامل مع هذا الأسلوب فى الفترة الأخيرة ، صحيح أن بعض الممدوحين فى
الشعر العربى لم يكونوا الا أقنعة للتعراء ، على النحو الذى نجده واضحا عند المتنبى حين كان
يتكلم من وراء قناع سيف الدولة ، ولكن فى الفترة الأخيرة يكاد يكون لكل شاعر مؤكد قناع
يتكلم من ورائه ، المهم أن أقنعة قد تكاثرت فى الفترة الأخيرة ، وكاد يكون لكل منها دلالة
خاصة تتفق والحياة فى هذا العصر ، فهناك أقنعة المسيح ومحمد ، ويوسف ، وأيوب ، وسيف
بن ذى يزن ، وعنترة ، وعروة ، والحساء ، وأبى رغال - وخالد ، وأبى ذر ، وابن ملجم ،
والحجاج ، والحسير ، وعبدالرحمن الداخل ، وبشار ، والمتنبى ، وأبى العلاء ، ومهيار ،
والحلّاج ، وديك الحزن .. وقد تطفو بعض الأقنعة على البعض الآخر ، على النحو الذى رأيناه
من فترة عن الحديث عن أيوب - للسقم الداخلى والخارجى - وأبى ذر - للتبشر بآراء اليسار
سياسيا - ونوح وانه - للتعبير عن العنف والعصيان فإذا أردنا أن نقف عند القناع الأخير الخاص
بنوح وابنه ، سنجد هذا عند ادونيس فى قصيدة « نوح الجديد » بالاثار الكاملة ١/ ٤٨٩ ،
وسجده عند سامى مهدى فى قصيدة « رواية الطوفان » بأعماله الشعرية ص ٢٨٤ ، وسجده
عد عبده بدوى فى قصيدة « فى البدء كان العصيان » بديوانه دقات فوق الليل ص ١٤ ، أما
أمل دنقل فى قصيدته مقابلة خاصة مع ابن نوح فى أعماله الشعرية ص ٣٩٣ ، فقد وسع
الدائرة حين جعلها تدور حول مأساة الانسان بصفة عامة « ثم ضيقها حين أراد أن يتكلم من
خلف القناع حول أحوال مصر فى الفترة الأخيرة ، وبخاصة حين هجرها الكثيرون
هاهم الحكماء يفرون نحو السفينة

. هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة

بيننا كنت . . كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علمهم ينقذون مهاد الصبا والحضاره

علمهم ينقذون الوطن !

٩- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (٣٦)

ابتداء نرى أن الشعراء العرب في الغالب كانوا يلتفتون الى الوراء ، ويستدعون الأشكال وبعض الشخصيات على نحو ما فعل النابغة الذبياني في استدعاء شخصية زرقاء اليمامة ، وفي العصر الحديث كثر استدعاء الشخصيات التراثية بأسلوبى التعبير عن الموروث ، أو التعبير بالموروث ، ففي الأسلوب الأول كان جهد الشاعر أن يقف عند الموروث على حد ما فعل البارودى وشوقى وعلى أحمد باكثير فيما يمكن أن يطلق عليه « نهج البردة » ، وعلى نحو ما فعل حافظ في العمرية ، وعبدالحليم المصرية في البكرية ، ومحمد عبدالمطلب في علويته ، ثم كان تمهيد العقاد ، وأبى شادى ، وشفيق المعلوف ، وعلى محمود طه لما يسمى التعبير بالموروث ، بمعنى ان يرتد الشاعر الى تراثه ، ثم ينطلق منه الى رحلة جديدة ، وقد يبدو لأول وهلة أن ثمة تعارضاً بين الارتباط بالتراث وتجاوزه ، ولكنهما في الواقع وجهان لعملة واحدة هي موقف الشاعر من موروثه (٣٧) المهم ألا يكون توظيف الأ نموذج مباشراً ، أو مجرد حالة بلاغية ، ذلك لأن المطلوب هو تعميق العمل الذى يأخذ الشاعر به نفسه ، والاحساس بالوهج القديم ، وخلق حالة نمو فعال في امتداد القصيدة ، بالاضافة الى التداخل مع الحدث الذى جاء الاستدعاء من أجله ، بحيث يكون رمزاً لما يقصده الشاعر .

- ونحن نجد هذا في قصيدة « زنايق صوفية للرسول » ص ٥٣ بديوان « يغير البحر ألوانه »

للمشاعرة نازك الملائكة ، ففيها تقول :

« قلت : يا طائرى ، يا زبرجد

يا نكهة البرتقال ، يا عطر ياسمينه

وما اسمك الحلو ؟ قال : أحمد

وامتلاً الجو من أريج الاسراء ، طعم القرآن

وامتد فوق إغماءة البحر ضوء ، من اسم أحمد

وقلت في لهفة أتوسل : أحمد . أحمد

أحمد من ضوئه سقانى

أحمد كان البخور والشمع في رمضانى

أحمد كان انبلاح فجر ، وكان صوفية الأغاني
وأحمد في مروج تسييحه رمانى
كلأ جناحيه بعثرانى
كلأ جناحيه للممانى !

١٠ - التعبير بالأسطورة

إذا كان العصر قد حلا فم أن يدكروا أن العرب كالساميين ليست فم أساطير فى شعرهم وعقائدهم ، وأن هذا كان نتيجة لصعف الخيال ، وعدم الرغبة فى السحت ، فإن الثابت أنه كان لكل الشعوب القديمة محروون من " الميتولوجيا " ، وأن العرب لم يتشذوا عن هذه القاعدة ، فقد عرفوا الأصنام والأوثان والنصب وكان فم اتصال أسطورى بعوالم الكواكب والانسان والحيوان والنبات . . الخ ، كما كانت فم أساطير حول سد مأرب ، وقصور اليمن ، وما يصل بعام الفيل ، وما يعرف بأيام العرب ، وشعائر الحج ، وقضايا التآر ، وقد ظل هذا وغيره طافيا على المسيرة العربية ، فلما جاء العصر الحديث كانت التفاتة الشعراء بتأثير من الشعر الغربى الى الأساطير اليونانية على وجه الخصوص ، وإذا كان البعض قد التفت إليها من الخارج الى حد ما كالعقاد ، والمازنى ، وأبى شادى ، والياس أبى شبكه ، وعلى محمود طه ، بتأثير القراءة ، فإن البعض قد نظر إليها على أنها فكر إنسانى بدائى فى زمان بعينه ، وأنها يمكن أن تعطى القصيدة خصبا وعمقا ومضامين جديدة ، ولعل بدر شاكر السياب هو الذى راد هذا الطريق بعمق ، فقد وظف عالم الأسطورة ليكون فى خدمة كل مايدور فى نفس الانسان المعاصر من هم ، وقلق ، ومرض ، وحب ، ولتأمل مثلا هذه الكثافة الأسطورية فى قصيدة " رؤيا عام ١٩٥٦ من أعماله الشعرية الكاملة ص ٤٣٩

أيها المنقض من أولب فى صمت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى - غنيميداً حرنجيا
صاليا عبنى - تموزا : مسيحا
أيها الصقر الألهى ترفق
ان روحى يتمزق !

. . ومع أن هذا الاتجاه تغلب فترة على الشعر ، واهتم فى أول أمره بالأسطورة اليونانية ، الا أنه مس بعد ذلك أغلب أساطير العالم التى تدور حول مواريث الدين والتصوف والتاريخ والفولكلور ، ولكن يبدو - كما يقرر . . د . على عشرين زايد - أن مايشغل الشعراء الآن على الساحة هو ما يسمى استدعاء الشخصيات التراثية من السيرة العربية كما أنه تركز من فترة - حين كان هناك بحث على بطل - حول أسطورة الجذب والخصب ، أو مايسمى الرماد والبعث ، على حد ما رأينا عند الشعراء " التتموزيين " الذى يجىء فى مقدمتهم السياب وأدونيس .

١١ - المعارضات

في كل العصور توجد قصائد تسير على خطى قصائد أخرى باعتبارها النموذج المقتدى ، والمعارضة تكون في الشكل أساسا على نحو ما نعرف مثلا من معارضة الشماخ لكعب بن زهير ، وعلى نحو ما نعرف . من الشكل الذي كتبت به أكثر من بردة في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام ، وعلى نحو ما يعرف " بالبديعيات " . . . وقد عمق البارودي هذا الاتجاه حديثا وتبعه شوقي وحافظ والكاظمي والعباسي . . الخ فما أكثر القصائد التي تعارض عندهم أعمالا على وجه الخصوص لأبي نواس ، وأبي تمام ، والبحتري ، والمتنبي ، وابن زيدون والحصري . . الخ ، ونحن نجد في الشعر الحديث كثيرا من القصائد التي تعارض قصائد أخرى ، وبخاصة قصائد الرواد المؤكدين في الشعر الجديد ، ولعل أهم من يقلد الآن على الساحة - وبغزارة - الشاعران أدونيس ، ونزار قباني ، وما يرضى عنه النقاد اليوم هو أن المداخله أو المعارضة يجب أن تبتعد عن المحاكاة الى ما يمكن أن يسمى بالقراءة الجديدة للنص المعارض - بفتح الراء - .

١٢ - النقائض الحديثة

المنافضة في الشعر تقوم على أن ينقض الشاعر الثاني ما قاله الشاعر الأول ، وإذا كانت هذه الظاهرة قد اندلعت على وجه الخصوص في عصر بني أمية ، فإن المحدثين لم يقفوا عندها كثيرا لعدم وجود الدوافع القديمة ، بل قد يكون وراء ذلك المفاكهة على حد مانعرف من نقص قصيدة أحمد شوقي :

مال واحتجب وأدعى الغضب

وعلى نحو مانعرف من ديوان كامل لم ينشر للشاعر العوضي الوكيل ، وردود عليا من الشاعرين حسن كامل الصيرفي ، وعامر البحيري .
ولعل هذه الأساليب وغيرها كانت وراء ما عرف في النقد العربي " بالمفاضلة " ثم " الطبقة " ، . . . وحين لم يؤت كل منهما ثماره كانت القفزة الى ما يسمى " الموازنة " وإلى ظاهرة اندلعت بغزارة وهي " السرقات " " ، . . . ويمكن أن يكون من إيجابياتها انها حرست المسيرة الشعرية ، وشغلت بتتبع أي وجه شبه بين بيت وبيت ، وقد كان معنى هذا " الحضور " الواضح للقديم في المسيرة الشعرية ، ولكن الجديد كان يعرف دائما كيف ينفذ الحصار .

١٣ - الترجيع :

تعرض له أبو حيان التوحيدي في المقابسات بقوله : يقال ما للحن ؟
الجواب : صوت بترجيع خارج من غلظ الى حدة ، ومن حدة الى غلظ ، بفصول بنينة للسمع ، واضحة للطبع . فهنا تناظر صوئي بالمماثلة أو المخالفة ، بمعنى أن يكون هناك تكرار أو ترديد ، وهو موجود بكثرة في الشعر القديم كآيات زهير
ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب . ويوطأ بمنسم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ، ومن لأيتق الشتم يشتم

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه ، يستغن عنه ويذمم
ومن لم يزد عن حوضه بسلاحه يُهذم ، ومن لا يظلم الناس يظلم
ومن هاب أسباب المنايا يتلنه ولو رام أسباب السوء بسلم
ومن يعص أطراف الرماح ، فإنه يطيع العوالى ركبت كل لهزم
ومن يوف لا يذمم ، ومن يفض قلبه الى مطمئن البر لا يتجمجم
وقد أكثر منه المتحدثون على نحو ما نعرف من قصيدة وفيقة للسياب ، وعلى نحو ما نعرف
من ترجيعات أمل دنقل في قوله من قصيدة في انتظار السيف
تقفر الأسواق يومين
وتعاد على النقد الجديد
تشتكى الأضلاع يومين
وتعتاد على السوط الجديد
يسكت المذيع يومين
ويعتاد على الصوت الجديد
وأنا منتظر جنب فراشك
جالس أرقب في حمى ارتعاشك
صرخة الطفل الذى يفتح عينيه على مرأى الجنود^(١٩)
وما جاء في ديوان قطرات من ظمأ لغازى القصيبى
قبله . . ذرى في شفثيه كل ما عندك من خمر
وطيب
وامسى واهة في أذنيه يا حبيبي . يا حبيبي !

١٤ - التدوير

هذه الطاهرة كما أنها موجودة في القرآن الكريم نراها موجودة كذلك في الشعر القديم ، وقد
سمى ابن رشيق في العمدة ١٧٧ / ١ هذا النوع من الشعر باسم المداخل ، والمدمج ، وإذا كانت
نازك الملائكة قد وافقت على هذا النظام في الشكل التراثي كما في قول المتنبي .

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

لأنه يكسب الشعر غنائية وليونة بمعنى أنه يمد الشعر ويطيل نغماته ويسمح بالعبارة على
صورة تريح الشاعر . فإنها في الوقت نفسه لم تسمح به فيما يسمى الشعر الآخر ، ذلك لأن الشعر
الآخر يسمح بالحرية في اطالة الأسطر وتقصيرها بحسب مقتضى المعنى ، وهذا ينفي الحاجة الى
التدوير ، ولكننا نرى أن الشعراء الآن يكثرون من التدوير بتأثير مما يسمى في السينما بأسلوب
التقطيع الختس والساعم ، أو ما يسمى " بلمونتاج " ، ذلك لأنه يكثف الجملة والسياق
والتحرية ، تأمل قول الشاعر على اخنديفى " تجليات النخلة "
. ميلى يا بحلة هذا العصر الصاحب ميلى .

حلى شعرك حله
كوبى النوم، والصحو. الوسن، الصحو. النوم
كوبى المدفء الموفد، شمس الصبح البارد
كوبى فمر انصب الواعد '٤'
وبأمل المراد هذه الطاهره عد أمل دنقل

١٥ - الفاصلة

مع أن هناك كلاما كثيرا حول الفاصله في القرآن، فإن الذى يرمى الكثيرين أنها كفافيه الشعر، وسحنة النثر من حيث النوافى بما يقضيه المعنى، وإذا كان العروصيون قد رفضوا ما سمي "الابطاء" وهو إعادته لفظ القافيه بمعناها، فإن المحدثين لا يرفضون هذا، كما أنهم يستخدمون السكل الصونى فيما يتصل بظاهرنى "الوقف" و "السكت"، واعتبارهما بقومان مقام الحروف والأدواب فى الكلام المكتوب، وهكذا يرى أن الشعر اخديد كما ألغى القافيه ووحد السطرين نراه بخار الوفوف عند الشطر الواحد الملوّن بالضوء والتعصر تتأثر من الفاصله '١'، وأول ما يبايننا فى هذا المجال فصده الساب السهيه أسوده المطر، ولك أن تأمل فيها ابتاعات كلمه مطر

رحى بدور فى الخمول. حولها سحر

مطر

مطر

مطر

وكم ذرفنا ليلة الرجل من دموع

نم اعلمنا - خوف أن يلام - بالمطر

مطر

مطر . . الخ

ولنتأمل قول صلاح عبدالصور فى الابحار فى الذاكرة ص ٩٤

وكانت الشمس حرنه

تصب نارها الحزينه

فى الأعين الحزينه

لا مرأة حزينة، ورجل حزين

فى بلدة حرنه !

١٦ - الشعر المرسوم

إذا كان الشاعر العربى القديم وفق فى رسم الصورة فى شعره، إلى الحد الذى يعتبر فيه العقاد ابن آرومى أعظم شاعر فى هذا الحاب بالعالم كله، وإلى الحد الذى يعتبر فيه د. ركي

يجيب محود شعر العقاد أقرب شيء إلى فن العمارة والنحت ، فإن المعروف أنه طبيعة الرسم كانت تتغير في العصور ، ذلك لأنه في العصر الفاصمي وجد من يكتب القصيدة على شكل يوحة ، وقد نال الاتجاه اللغوي التشكيلي فترة ثم انتهى أمره ، إلى أن ظهر أخيراً تشكيل للقصيدة طريقة معينة للكتابة ، بمعنى لقاء لغة صوتية بلغة الخط وأحداث نوع من الدهشة والغربة على نحو ما فعل أودوبيس ، وكما أبو ديب ، وهناك ما يسمى الآن قصيدة الفراغ ، والقصيدة الإلكترونية الملتصق . . . ومعنى هذا الانزلاق في هاوية اللعب بالأشكال الفنية التي كانت معروفة في عصر الانحطاط ، ووجدت لها مشابهاً في الشعر الأوربي المعاصر .“

١٧ - قصيدة الفلاش

مع أن هناك من يروى أن القصيدة العربية بدأت بالببيت الواحد ، ثم نال هذا البيت ، وتوالدت حوله الأبيات ، فإن الملاحظ في المسيرة الشعرية ، أن البيت الواحد كان خلاصة تجربة ، ومجمع أضواء .

وكما عرفت حديثاً "القصيدة البيت" ، فإنه عرف كذلك من زمن ما يسمى بالقصيدة الشاعر ، أو الشاعر القصيدة ، على نحو ما نعرف من أصحاب الواحدة كاهن زريق ، وسنان حون بيرس ، وكما نعرف ابتداء عند أصحاب مدرسة الخويين المحكيين الذي يجي في مقدمتهم زهير بن أبي سلمى ، ومعنى هذا أن الشاعر في بعض مراحلها ، كان يرجع التجربة ، ويختصرها ، وبضيقها ، بحيث تصح خلاصة نور كالتلوة .

وفد لوحظ في الشعر الحديث أن هناك من يريد التعامل مع ما كان يسمى قديماً "بيت القصيدة" أو قصيدة القصائد ، ومع ما كان يريده الناس - ولا يزالون - حين يكتفون بالبيت الاستشهادي من قصيدة من القصائد ، أو حين يرونه بالغ الروعة فيسجدون له على نحو ما نعرف من بيت الشاعر عدي بن الرقاع حين قال .

نزجى أغن كأن أبوة روقه

قله أصاب من الدواة مداها

لقد انتفت الشعراء المعاصرون إلى شيء من هذا حين تعامل بعضهم مع ما يسمى بيت القصيدة ، أو البيت الفرد ، أو الرقعة القرمزية ، أو كما يسمونه "قصيدة الفلاش" لأنها بضربة واحدة تلقي صوفاً غامراً على المنظر فتضيقه ، وتبرزه من كافة النواحي ، ولعل عبد الوهاب الباتي في مقدمة المجبدين في هذا الباب ، ولتأمل هذا البيت الوحيد في رسوم النغم لمحمد الفايز

أرى أثرى في كل لون ورونقي !

دهب مع الألوان حتى كأنني

إضاءة . .

. . وعلى كل فإذا كانت هناك كلمة أخيرة في هذا المجال ، فهي أن هناك أكثر من صلة للشاعر بالماضي ، وهي أنه توجد رابطة غريزية قوية بين الفن البدائي والفن المعاصر - على نحو ما تقرر في الفن التشكيلي - ثم أن الحداثة لا تعن التعاصر زمانيا ذلك لأنها تضم ملامح بعينها يمكن أن توجد في الشعر العظيم بالماضي . . وما دام جوهر الجمال واحدا ، وما دامت معانيه قابلة للتألق من خلال أدوات الفنان المتمكن ، فإنه لا يصبح معنى لوضع العراقة في مواجهة التفتح ، ولا معنى لأن نحول بين قيام الشاعر بأجراء اتصالات بالماضي ، وفي ضوء هذا يجب ألا ننظر إلى كل قديم على أنه خاو ، ومتهري ، ويحسن التخلص منه بحيث ننظر إلى الوراثة دائما في غضب ،^(٣٣) وفي الوقت نفسه يجب أن نفرق بين الحداثة الحقة وبين السرعة الفجة ، فما أكثر السرعات الآن في الشعر على نحو ما نعرف من القصيدة الملصق ، والقصيدة الفراغ ، والقصيدة المائتة ، والقصيدة الالكترونية . . الخ .

ثم ان هناك فرقا بين نظرة السائح ونظرة المتأمل ، وبين أسلوب الاستهلاك السائد اشتهر - استعمل . ارم - وبين أسلوب التواصل مع جوهر الأشياء فلا مكان الآن للاقتلاع قديم من أجل الاقتلاع فقط ، ولا مكان لرفض تراث من أجل سرعات تنامي بشدة ، ذلك لأن المكان الصحيح هو الوقوف على طبقات التاريخ الصلبة ، والانطلاق منها إلى الجديد والتجديد برحابة واقتدار ولنذكر قول الشاعر الخريمي .

إذا أنت لم تحم القديم بحادث . من المجد لم ينفعك ما كان من قبل

. . ثم إنه قبل كل شيء يجب أن ندرك أن «الحداثة» - ان كانت تسير زحفا لا قفزا - كانت في الصميم من الحضارة العربية ، صحيح أن الأنظمة في الغالب كانت تساند «القدماء» ولكن «الحداثة» - وبخاصة في العصر الحديث - تعرف كيف تشق لها طريقا ، وأكاد أقول طريقا عاقلا . . وفي الوقت نفسه لا ننسى أنه كانت هناك محاولة جادة عند القدماء للتفرقة - بالمصطلحات بين ما هو أصالة ، وما هو خارج عن عالم الأصالة^(٣٤) من كل هذا تتضح ضرورة ما يسمى بالسياق ، وضرورة انبثاق اللغة الخاصة من هذا السياق ، بحيث يكون موضع النص من السياق موضع الكلمة من الجملة^(٣٥) .

المصادر والهوامش

١ - وقف الكتاب كثيراً عند طاهرة اللحن إلى حد القول بأد اللحن في المطلق أقبح من آثار الحدري في الوجه ، ورأياهم يضعون أسوا لادانه اللحنين ، وما يسعى بلحن البلغاء ، ومن رأى السلامة في الوقف انظر من القدامي اس عد ربه في العقد الفريد ط القاهرة ص ١٣١٣٠ ومن المحدثين د . يوسف أحمد المطوع في اللحن في العربية تاريخه وأثره ص ١٢٨ وما وراءها ط جامعة الكويت .

- بدون تاريخ -

٢ - انظر الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني ص ٢٩٦ تحقيق محمد علي البحوى ، وما وقف عنده البلاغيون عند حديثهم عن الاقتباس ، وهو أن يوشح الكلام بشيء ثمين ، لاعلى أنه منه ، والتضمين وهو أن يصمن الشعر من شعر الغير ، والشرط أن يكون المصمن به مشهوراً أو مشاراً اليه وهو على ضروب من أشهرها أن يكون المضمن به مصراعاً ، على نحو المصراع الذى أخذ من أبى تمام

قد قلت : لما أطلعت وجاته حول الشقيق الغص روضة آس

أعداره السارى العحول ترفعا (ما فى وقوفك ساعة من باس)

انظر التبيان في البيان لشرف الدين الحسين بن محمد بن عبدالله الطيبي . تحقيق د . توفيق الفيل ، وعبد اللطيف لطف الله ص ٣٤١ - ٣٤٣ ط جامعة الكويت ١٩٨٦ .

٣ - البيان والتبيين . تحقيق عبدالسلام هارون ١ / ٢٤ ، والنقد المنهجي عند العرب . د . محمد مندور ص ٧٠ .

٤ - العمدة . ابن رشيقي ١ / ٥٧ ، والأغاني ٨ / ٢٨٥ ، البيان والتبيين ١ / ٣٢٠ ، ثم إن ابا عمرو بن العلاء لم يعترض على ما سماه النحويون بالضرورات في شعر المحدثين كقصر الممدود ، وقد ذهب الى تطور التعابير واستحدثاتها ، والقول بفصاحه اللغة العامة ، وللى جانبها اللهجات انظر أبو عمرو . د زهير غازي ص ٩٥ ط . العراق .

٥ - انظر الموشح ص ٢٤٦ ، معاهد التنصيعى . عبدالرحيم بن عبدالرحمن العباسي ١ / ٣٠ ، أخبار أبى تمام للصولي ١٧٥ ، ١٧٦ ، ٢٤٤ .

٦ - السابق ، العمدة ١ / ٥٠ ، زهر الآداب . أبو اسحق الحصرى ٢ / ١٨٢٧ .

٧ - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني ص ١٧٢ وما بعدها ، وقد كان مما قاله عن " الكميت انه حر مقانى من أهل الموصل " ، وهناك من يرى أن الأصمعى كان يتعصب على غير " أهل السنة " - أنظر النقد عند اللغويين . سنية أحمد محمد ص ٣٧٨ .

٨ - الشعر والشعراء : أبو محمد بن قتيبة . تحقيق أحمد محمد شاكر ط ٤ : ١ / ١٥ ، وقد عمق الدكتور طه حسين هذه القضية في كتابه من حديث الشعر والنثر - طبعه دار المعارف ١٩٦٥ ص ٨٧ - حين قال هذه الصفة التى يمتاز بها هؤلاء الشعراء في القرن الثالث تدل على أن الحضارة الإسلامية كانت قد وصلت الى طور من الرقى عظيم ، وصلت الى هذا الطور الذى لا يصبح فيه الشعر ضرورة ، ولكنه يصبح فناً من فنون الترف والزينة ، والذى لا يقبل الناس فيه على أن يتحدوا الشعر صناعة ، بل يتخذونه حلية وزينة ينفقون فيها أوقات فراغهم ، وهذا الطور الذى يصل اليه الشعر عندما يعظم حظ الأمم من الحياة العقلية ، ويظهر فيه النثر .

٩ - وقد عبر عن هذا أبو الحسن الجرجاني في الوساطة في قوله : كانت العرب انها تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن ، بشرف المعنى وصحته ، وجرالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولبن كثرت سوائر أمثاله ، وشوادر أبياته ، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل نظر الخصومة بين القدماء والمحدثين في الإبداع والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض - ١

النقد العربي القديم . وعثمان موافى ص ٣٣ وما بعدها ط ٢ ، وقد كان مما أخذه ابن الأثير على أبي عمرو بن العلاء أن التفضيل عنده كان "

بالأعيار لا الأشعار وفيه ما فيه " - المثل السائر ص ٤٨٩ .

١٠ - النقد المنهجي عند العرب . د . محمد مندور

١١ - الخصومة بين القدماء والمحدثين ١٢٣

١٢ - يتيمة الدهر ٣/١ وما بعدها ط الصاوي

١٣ - تأمل في هذا قول ابن بسام في الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/١٤ " كل مردد ثقيل ، وكل متكرر مملول ، وليس الفضل على زمن بمقصور ، ولحي الله قلوبهم : الفضل للمتقدم ، فكم وفي من احسان " وتأمل قول حازم القرطاجني ٦٨٤ في منهاج البلغاء ص ٣٨٧ " فأما من يذهب الى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان . فليس مرسى تجب مخاطبته في هذه الصناعة ، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من اقتناص المعاني بفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول ، ولتوفر البواعث فيه على القول ، وتفرغ الناس له "

١٤ - النقد المنهجي عند العرب . د . محمد مندور ص ٣٥٤ وما بعدها

١٥ - نفسه ص ٣٧٠ ، ٣٧١ ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن . د . جودت فخر الدين ٤٩ .

١٦ - لم يظهر مصطلح الأصالة الا حديثا ، وقد ساعد عليه أن اللغة تقول : إن أصل الشيء أسفله ، والملاحظ أن الفقهاء قد انتبهوا الى هذا الجذر قديما . حين قرروا أن الأصل ما يبنى عليه غيره والفرع ما يبنى على غيره ، ومن ثم كان الاهتداء من قديم الى " علم الأصول "

١٧ - يلاحظ أن أدونيس وهو يؤرخ للحداثة في الشعر الحديث في الثالث والمتحول قدم هذه الأبواب : البارودي أو " الهضة / الحداثة

: معروف الرصافي أو " الحداثة " في الموضوع

: جماعة الديوان أو " الحداثة " في الذاتية

: خليل مطران أو " الحداثة " السلفية - المعاصرة

: حركة أبو لو أو " الحداثة " النظرية

: جبران خليل جبران أو " الحداثة " الرؤيا

١٨ - أنظر لأدونيس زمن الشعر ١١٤ وص ١٢ وما بعدها . والثالث والمتحول ١/١٨ ، مع ملاحظة أنه طور بعض آرائه في زمن الشعر حين قرر أن الشاعر الحديث جرة عضوى من التراث . الح . في قضايا الشعر ص ٢٠٧ .

١٩ - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد ببيس ٢٨٣ ، ٢٨٩ ط بيروت . الأيديولوجية العربية المعاصرة عبدالله العروى ٢٥٢ .

٢٠ - ذات الكاتب الابداعية م . حرايتشنيكو . ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو حمرة ص ٣٨٧ ، ٣٤١ دمشق ٣٤٤ ط دمشق ، ولتأمل قول ديوارانت من أنه لا توجد سخافة في الماصي إلا وهي منتشرة في مكان ما في الوقت الحاضر - قصة الحضارة . ترجمة محمد بدران . الشرق الأدنى ص ٢٢٨ .

٢١ - نفسه ص ٣٩٨ ، في الأدب والنقد د . محمد مندور ٩٧ ، ٥٨ ، وإذا بطرنا الى القضية من وجهة نظر الفلسفات المعاصرة نرى أن التحربة الانجليزية تنظر الى الماضي ، بينما البراجماتية الأمريكية تنظر الى الأمام ،

فالانجليزى يرد الأمور الى أصولها ، والأمريكى يرد الأمور الى النتائج التى تترتب على فكرة عالم الواقع — حياة الفكر فى العالم الجديد . د. زكى نجيب محمود ص ١١٨ .

٢٢ - ترانثا كيف نعرفه . حسين مزروة ص ٢٢٧ وما بعدها - بيروت .

٢٣ - ص ١٦ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢

٢٤ - انظر قول الدكتور عبدالعزيز المقالح : إن الاسراف فى انكار التراث وإتهامه بالرجعية وبالعودة الى الماضى ، لا يقل فى محصلته النهائية خطرا عن الاسراف فى انكاس المعاصرة واعتبارها بدعة منافية لمناقب الماضى . كلا الموقفين إدانة غير علمية ، وغير موضوعية للماضى والحاضر معا والموقفان لا يخدمان سوى الجهل والتخلف والانسلاخ عن الذات ، وليس الجمع بين التراث والمعاصرة صبغة توفيقية أو تلفيقية تهدف الى الجمع بين المتناقضات . . ولعل أصل الظاهرة يدخل اساسا فيما يسمى بالتصوص المتداخلة Interextuality على النحو الذى اهتم به التشريحون

٢٥ - البديع ٢٤٩

٢٦ - الحصرى . د. محمد بن سعد الشويعر ٤٥١ - ٤٥٤ . العمدة ٨٤ / ٢ ، ومن بقل أورد الجاحظ فى البيان والتبيين ٩٢ / ١ ، ٩٣ صحيفة عن البلاغة عند الهند وقد جاء فيها :

واعلم أن حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا . وتلك الحالة له وفقا ، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا ، ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضمنا . . وقد فهم العسكرى من نص الصحيفة أن المراد تضمين الأسناد — الصناعتين — ٣٦

٢٧ - البديع ٢٤٩ ، المثل السائر لابن الأثير تحقيق أحمد الحوفى ويدوى طبانه ص ٣٤١ ، خزانة الأدب ٤٥٤ ، والحموى يرى أنه تعليق القافية بأول البيت الذى بعدها كقول النابغة

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ أتى شهدت لهم
مواطن صادقات أتيتهم بنصح الصدر منى

٢٨ - قال : هو أن يضمّن الشعر من شعر الغير ، والشرط أن يكون المضمّن به مشهورا أو مشارا اليه أحدها أن يكون المضمّن به تمام البيت كقول ابن العميد مضمنا بيت أبى تمام

وصاحب كنت مغبوطاً بصحبته فالיום غادرني فرداً بلا سكن
هبت له ريح اقبال فطار بها نحو السرور والجأنى الى الحزن
كأنه كان مطويا على إحـن ولم يكن من ضروب الشعر أنشدنى
(ان الكرام اذا ما أسهلوا ذكروا من كان يألفهم فى المنزل للحنن)
وثانيها أن يكون المضمّن به مصراعاً كقول المطرمى مضمنا مصراع المتنبي
ثنى خصره عن ردفه متناهضا (اذا عظم المطلوب قل المساعد)
وثالثها أن يضمّن بعض المصراع كما فعل المصرفى

اذا مررت بدار كنت ساكنها وجدت فى القلب من ذكراك أحزانا
وان حللت مكانا كان يجمعنا سالت دموعى (زارقات ووحدا)

- التبيان فى البيان . د. توفيق الفيل . عبداللطيف لطف الله ٣٤١ - ٣٤٣

٢٩ - الأعمال الكاملة ١٢١ ، ١٨٦ ، ٢٩٧ ، ٣٢١ ، ٣٩٣

٣٠ - التبيان فى البيان ٣٤٤ وقد مثل له يقول الصاحب :

قال لى : ان رقيبى سىء الخلق فداره

قلت : دعنى وجهك الجنة حفت بالمكاره !

إشارة إلى الحديث " حفت الجنة بالمكاره " متفق عليه . أخرجه مسلم والبخاري

٣١ - انظر ديوان دقات فوق الليل . عبده بدوى ص ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ٢٩ / ط . العراق ، وديوان الناس في بلادى لصالح عبدالصبور ص ١٠٣ / ط بيروت ، وديوان لاقتات أحمد مطر / ط . الكويت ، وانظر تأثير القرآن في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ص ٢٦٩ و ما بعدها ، وانظر عدة قصائد لأمل دنقل مثل صلاة ص ٢٦٥ ، وقد يكون المقتبس كما هو كما فعل البياتي في أبيات لطرفه ، وقد يجوز كما فعلت فدوى طوقان ، وسلمى الخضراء ، وممدوح عدوان ، وسامى مهدى

٣٢ - التبيان في البيان للطيبى تحقيق د . نوفل الفييل وعبداللطيف لطف الله ص ٣٤٧ ، وإذا كان قد قيل في العصر الفرعونى : الكل فى واحد ، على حد ما جاء فى كتاب الموتى ، وانتفع بهذا المقولة توفيق الحكيم فى أحد أعماله فإن أمل دنقل يقول

إنها ليست عصورا فهي الكل فى الواحد . . فى الذات الرحيه

ويقول : قالت الراهبات

(سلام على الأرض !)

و ديوانه العهد الآتى يدور حول آية من العهد القديم وآية من العهد الجديد

- ديوانه ٣٨٠ ، ٤٢٩ ، ٢٦٣ وما بعدها ومثل هذا يمكن أن يقال فى ديوان أقول لكم لصالح عبدالصبور
٣٣ - انظر أسطورة الموت الانبعاث فى الشعر العربى الحديث . ريتا عوض ص ٣٩ وما بعدها ، وتأمل أمل دنقل فى قصيدة إلى محمود حسن إسماعيل ص ٤٠٨

واحد من جنودك يا سيدى

قطعوا يوم مؤته مى اليدين

فاحتضنت لواءك بالمرفقين

واحتسبت لوجهك مستشهدى

. . ارسم دائرة بالطباشير

لا أتجاوزها

. . هل طلع البدر من يثرب أم من الأحمدي

وبانت سعاد

تراها تبين من البردة النبوية

أم من قلنسوة الكاهنين الخزر

. . واحد من جنودك يا سيدى

خبزه خبز ضيق

ماؤه بل ريق

. . فعلى الراحلين السلام

والسلام على من أقام

٣٤ - شرح اختيارات المفضل . د . فخر الدين قباوة ٧٦٦ / ٢ ط . دمشق ، والأدب وروح العصر . د . عبده بدوى

ص ٤٧ ط . الكويت ، عودة وضاح اليمن . د . عبدالعزيز مقالح ٢٥١ ط . دمشق

٣٥ - انظر دراسة ليوسف اليوسف ص ٦٨ فى كتاب قضايا الشعر العربى المعاصر - المنظمة العربية . تونس -

والفن والشعور الأبداعى لغراهام كولير . ترجمة . د . منير الأصبحى ص ٧٨ . ط . دمشق

٣٦ - صاحب هذا العنوان د. على عشرين زايد، ودراسته رائدة في هذا المجال ط. طرابلس ١٩٨٨
 ٣٧ - نفسه ص ٧٧، وإن كنا نرى أن المصطلحين الأقرب لما نحن فيه هو:
 النقل عن الموروث، والخلق بالموروث، وعلى كل فقد كانت هناك الثقافة واضحة في الشعر الحديث إلى الموارث
 الدينية، والصوفية والتاريخية والأدبية والفلكورية والأسطورية، سواء كانت مقبولة أو مرفوضة. ويحيى في مقدمة
 المقبول شخصية المسيح بدلا لأنها على الصلب والفداء والانعاش من الموت. ثم تحيى شخصية محمد بعد
 شخصية المسيح، وذلك لعدم الحرية المطلقة في التعامل معها من جهة، ومن جهة أخرى لأخضاعها لمفاهيم
 عصرية، فهناك من جعله فلسطينيا، وقوميا، وبعثيا، وماركسيا، وهناك من أعطاه ملامح مسيحية.
 أما شخصية موسى فقد ظلمت حين حوصرت بالأطوار اليهودي أو الصهيوني ولعله يحيى في مقدمة
 الشخصيات المرفوضة، أبليل، وقبايل، ويهوذا، وأبو رعمال.
 ٣٨ - النقد المهجى عند العرب د. محمد مندور ص ٣٥٥، وتأمل قول الجرجاني في الوساطة ص ١٨٧، ١٨٨
 " . . . وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء
 المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها
 دون غيره، فيربك المشترك المتبدل في صورة المبتدع المخترع " .

٣٩ - المقابسات ص ٣١٠، معلقة زهير بن أبي سلمى بالقصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري. تحقيق
 عبدالسلام هارون، الأعمال الكاملة للسياب ط بيروت، وديوان أمل دنقل ص ١٥٨ ط مديبولي.

٤٠ - قصايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة ط ٤ ص ١٠٨، قصائد مختارة من شعراء الطبيعة العربية. على جعفر
 لعلاق ص ١٥٥ .

٤١ - الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر. د. عبدالحميد جيبرة ص ٧٢ .
 ٤٢ - نفسه ص ٨٠ وما بعدها، دراسة عن شعر العقاد. د. زكي نجيب محمود، بمجلة المجلة المصرية. العدد
 ٤٤. أغسطس ١٩٦٠ م.

٤٣ - انظر خصائص الأسلوب في الشوقيات. محمد إلهادي الطرابلسي ص ٥٢٠. ط تونس، ولتأمل ملاحظة
 كوليرج التي تؤكد ما نريد تأكيده حين يقول: حسين أنظر إلى أشياء الطبيعة. . مثل ذلك القصر الذي يومض
 وميضاً خافتاً عبر زجاج النافذة المتدى، أبدو كأننى أبحث عن - أو بالأحرى أطلب - لغة رمزية للتعبير عن
 شيء في داخلي موجود سابقا. وللى الأبد، بدلا من ملاحظة أى شيء جديد، حتى في حالة قيامي بالملاحظ يكون
 لايزال لدى إحساس مبهم، كما لو أن هذه الظاهرة الجديدة هي استيقاظ خافت للحقيقة منسية، أو نخبأة خاصة
 بطبيعتي الداخلية

- الفن والشعور الأبداعي عن سلسلة عالم المعرفة ص ١٢٢ .

٤٤ - الأساليب التي ابتدعها النقاد المرضى عن التعامل الذكي مع القديم ما
 سموه: الاختراع، والابتداع، والاستيفاء، والتوليد، والزيادة، والمرافدة، والتوشيح، والمواردة،
 والتنميم، والرجحان . . الأساليب المدانسة فهي مصطلح على
 تسميته: السرقة، والأغارة، والسلب، والأخذ، والاتباع، والاحتذاء، والانتحال، والاجتلاب، والاهتمام، والا
 صطراف .

٤٥ - انظر الخطيئة والتفكير. د. عبدالله محمد القذامي ص ١١ .

فعل الابداع الفني عند نجيب محفوظ الاطار والتهيئة والعمليات (قراءة في نص : « نجيب محفوظ يتذكر » بقلم جمال الغيطاني)

د. عزت قرني

مقدمة

الحديث عن الابداع هو حديث عن الحياة في أعلى صورها ، وهو بالتالي متعدد الجوانب والمداخل ، تعدد أشكال الحياة في مرايا الفكر والوجود . وإذا كان الابداع الفني ، بل وكل ابداع كان ، لا بد أن يكون معاً مقدرة وإدراكاً وصياغة موضوعية وحلاً لأشكال من نوع ما ، فأننا لا ننظر إليه الآن إلا من حيث هو فعل أو أداء ، أو قل مجموعة متناسقة من العمليات ، تؤثر عليها عوامل متنوعة ، منها ما هو ذاتي (يتصل بشخص المبدع) ، وما هو منهجي (يتصل بطريقة في العمل) ، وما هو موضوعي (الظروف العامة القائمة خارجه زماناً ومكاناً وأشياء وبشراً) .

وقد حدث أن وقع بين يدي كاتب هذه السطور كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» ، بقلم الروائي البارح جمال الغيطاني ، في طبعته الثالثة ، الصادرة عن دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، وانتبه بعد قراءته الى أنه يحتوي على مادة غزيرة جداً تتصل بموضوع الابداع الفني ، من حيث هو أحد مسائل دراسة فلسفة الفن . ووجد الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة ، لعدة اعتبارات : أولاً أن الحديث حديث فنان عظيم ، هو في نفس الوقت روائي منتبه وعقل مدقق ودارس للفلسفة في وقت التكوين ، كما يروي عنه هذا الحديث فنان مدقق بارح هو الآخر:

وثانيها أن للكتاب مقدمة بخط نجيب محفوظ يقول فيها : «هذا الكتاب أغناني عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية ، لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي ، فضلاً عن أن مؤلفه يعتبر ركناً من سيرتي الذاتية» (ص ٣) . وهذا التصريح ، بركنيه ، يجعلنا أمام وثيقة من الدرجة الأولى ينسبها نجيب محفوظ الى ذاته ، حتى في قسمها الذي يتحدث فيه محرر هذه السيرة ، وهو جمال الغيطاني .

ثالثها أن ما يحتويه هذا النص من إشارات أو نصوص حول مسألة الابداع الفني جاء عفواً وعلى نحو تلقائي في خلال حديث نجيب محفوظ عن مجمل حياته ، فلم يكن الهدف المقصود هو الحديث عن الابداع ، بل جاء الحديث على نحو طبيعي في تيار الحديث عن أشياء أخرى . هذه السمة التلقائية الطبيعية تعطي لهذه الاشارات أهمية كبيرة ، لأنها تزيد من درجة الصدق والاخلاص فيها ، بينما كل حديث مقصود يدخل فيه بعض تعمل بالضرورة ، ويزيد من تأييد قيمة هذه السمة أن نفس الجزئية ، كما سنرى ، قد يرد الحديث عنها مرة ومرتين وأحياناً

في خلال النص كله ، الذي هو نتيجة لقاءات متكررة بين نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ، واتخذ شكل الذكريات الحرة التي لا يربطها الا سؤال وراء سؤال من محور النص . رابع الاعتبار المشار اليها أن مجموع اشارات نجيب محفوظ الى موضوع الابداع يظهر من بعد تراكمها أن بينها تكاملا وأنها تغطي عددا كبيرا من المسائل الفرعية لموضوع الابداع الفني كما تتناوله دراسات فلسفة الفن (ونفضل هذه التسمية على «فلسفة الجمال» أو «علم الجمال» أو «الاستيقا») ، بحيث أننا اذا أعدنا ترتيبها ، بعد اعادة قراءة النص ، وجدنا أمامنا كلا متكاملا متسقا يغطي جانبا كبيرا من الميدان المقصود ، إما تصريحاً وإما إشارة وتلميحاً . الاعتبار الخامس والأخير ، ولكنه ليس من أقلها أهمية ، أن نجيب محفوظ يتحدث بالطبع عن تجربته الشخصية ، ولكنه أحيانا ما يرتفع الى مستوى شمولي ليتحدث في مسائل نظرية عامة ، إما من حيث وضع المشكلة ، أو ابراز البدائل العامة الممكنة ، أو تأسيس اختيار بديل بدل بديل تأسيساً نظرياً . بعبارة أخرى فإن النص في بعض صفحاته يشير الى اهتمامات نظرية صريحة . ويظهر مما سبق أن هدفنا في هذه الدراسة ليس وحسب تقديم دراسة أصولية (فلسفية) عن بعض أسس فن نجيب محفوظ ، بل هو أيضا تقديم دراسة عن مسألة الابداع الفني على هيئة بحث تطبيقي مادته أقوال فنان مدقق ذي قدرة على التنظير وصاحب حس فلسفي ومعرفة فلسفية مؤكدين . والحق أن سائر مسائل فلسفة الفن تشكو من قصور في استطاعة الباحث أو مؤلف الكتب العامة أو الاستاذ المحاضر أن يدعم حديثه النظري دائما بأمثلة حية ، ولهذا القصور مبرراته المتعددة بالطبع ، ولكن القصور هو القصور . وليس هذا حال دراسات فلسفة الفن وحدها ، بل هو أيضا حال دراسات علم النفس حول نفس الموضوع ، لان الابداع الفني يدرسه علم النفس وتدرسه فلسفة الفن ، ويهتم به أيضا النقد الفني ، فوجد الدكتور مصطفى سويف يقول في كتابه «العبقرية في الفن» (المكتبة الثقافية ، سبتمبر سنة ١٩٦٠) إن بحوث الابداع من النوع الارتقائي والعالمي وبحوث القياس التاريخي ينقصها «جانب هام ، جانب الحياة ونبض العروق» (ص ٥١) ، حيث ينقص أن نرى الفنان «بلحمه ودمه ، أن نراه في لحظات ابداعه ، منذ البداية وحتى النهاية» ، ولهذا قام في البحث النفسي تيار مختلف من البحوث . وهكذا نحن هنا أيضا في صدد بحث مسألة الابداع الفني من زاوية أصول الفن أو أصولياته (فلسفته) ، نستعين بهذه الشهادة المميزة (وعيا ودقة ونفاذا واقترابا من الشمول ، فضلا عن الاعتبار التي عددناها من قبل) لنكسي لحما عظام المسائل النظرية في ميدان الابداع الفني . فغرضنا اذن في هذه الدراسة أن نجتمع ما بين التنظير والتطبيق بقدر ما يسمح به الموضوع والمادة المتاحة ، ولعل القارئ أن يخرج باطار نظري عام عن أهم جوانب الابداع في الفن بقدر ما يخرج أيضا بتصور منظم عن أسس الابداع الفني عند فنان بعينه ، هو نجيب محفوظ .

فلنأخذ اذن هذه الوثيقة بين أيدينا ، ولنقرأها أولا قراءة المستمتع ، ثم فلنقرأها ثانيا قراءة المستطلع ، ولنقرأها بعد ذلك مرة ومرات ، قراءة الباحث الفاحص . ولتتجمع بين أيدينا

«مادة» موضوعية هي تتابعات من اشارات نفترض أنها تتصل بموضوعنا ، أي بزاوية الابداع الفني من حيث هو «فعل» . ولنقم من بعد هذا كله «بإعادة ترتيب» عناصر هذه المادة ، ولكي يكون هناك ترتيب فلا بد أن تكون هناك «خانات» توزع عليها المادة ، وبذلك نضم المتشابه الى المتشابه وصاحب العلاقة مع صاحبه ، حتى يتكون لدينا حديث مترابط يجتهد أن يغطي كل ميدان الموضوع . وهكذا فاننا سنبدأ من الاعم والابعد وننتهي بالخاص والاختص .

ونشير ، قبل البدء في البحث التفصيلي ، الى بضع اعتبارات خارجية حول النص موضع البحث . الطبعة التي نستخدمها هي الطبعة الثالثة ، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم بالقاهرة ، عام ١٩٨٧ م . وكانت طبعته الاولى قد صدرت عام ١٩٨٠ م . (ص ١٥٩) . وعلى هذا يعد هذا التاريخ الاخير السقف الزمني للحوار ، وان كانت بعض الاشارات غير المباشرة تدل على حدوثه قبل ذلك بفترة غير طويلة ، ولكننا نلاحظ أن للطبعة الثالثة ، التي نستخدمها ، ميزة هامة هي مقدمة نجيب محفوظ الخطية (والمصورة «بالزنكوغراف») التي أثبتنا نصها من قبل ، وهي مؤرخة في ٥ نوفمبر سنة ١٩٨٧ م .

يتكون النص من قسمين متميزين : القسم الاول بعنوان عام : «مقدمة» ، ويمتد من ص ٥ الى ص ٤٤ ، وهو على لسان جمال الغيطاني ، والثاني يمتد من ص ٤٥ الى ص ١٥٣ وهو يأتي معظم الوقت على لسان نجيب محفوظ نفسه مجيباً على الاسئلة غير المنصوص عليها من جانب محاوره ، ما عدا ملاحظات يضيفها محرر السيرة ويأتي فيها في العادة بنصوص إما من روايات نجيب محفوظ ، وهو الاغلب ، أو من كلام بعض أصدقائه الحميمين (مثلاً ص ٥٨ - ٦٠) ، ونادراً ما يتدخل جمال الغيطاني بكلام متصل من عنده في هذا القسم (قارن ص ٥٤) . ورغم تركيبة القسمين المختلفة الا أنها معا يعبران بأكملهما عن رأي نجيب محفوظ ، فكأننا بازاء صوت واحد ذي طبقتين ، وذلك اعتماداً على مقدمته المشار اليها ، والتي «يوثق» فيها كل ما جاء في سائر صفحات الكتاب ، بما في ذلك الاستشهادات المأخوذة من رواياته ، والتي استعيدت للدلالة على تطوره الشخصي وبعض علاقاته ، وخاصة فتاة حبه الاول الكبير . أما جمال الغيطاني ، فإنه في نفس الوقت «مؤلف» الكتاب ، لانه كتب جزءاً منه وجمع أقوال المتحدث معه ، وهو أيضاً «محرر السيرة» ، لاننا بازاء سيرة ذاتية بالفعل ، وكل ما قاله يوافق عليه صاحب الترجمة ، ولذا فاننا سنشير اليه باسمه الشخصي أو بصفته هذه أو تلك ، بغير اختلاف في الدلالة . وسيلحظ القارئ أن حديث نجيب محفوظ يأخذ أحيانا طابع الكلام الشفهي ، بل يقترب أحيانا من العامة اقتراباً شديداً ، ونحن نأخذه على ما هو عليه ، ولكننا أحيانا ما نريد ايضاح مساق الكلام فنضيف كلمات نضعها بين أقواس مربعة هكذا : [] .

أولا : الاطار

لكل شيء اطار ، سواء كان ذلك الشيء فكرة أم صفة أم فعلا أم ظاهرة أم علاقة أم كائنا أم نظاما . وكذلك فإن للابداع الفني بالضرورة اطارا ، أي أن له مجموعة من العوامل تكون بيئته بصفة عامة ، ولكن مفهوم «الاطار» أعم ، ويشير الى العوامل و الظروف المحيطة التي يظهر في حدودها ، وهو بالفعل يشير الى الحدود الخارجية والى الارضية التي يظهر عليها شيء أو أمر ما . بهذا التحديد ، فاننا نقصد بالاطار العوامل الموضوعية المستقلة عن الفنان والتي يظهر وينمو فعل الابداع ، ويتكرر أو لا يتكرر ، في حدودها ، وأعم هذه العوامل هي ظروف الفترة الزمنية التي يعيش فيها الفنان ، وفي حال النشأة والنضوج خاصة ، سياسيا واجتماعيا وثقافيا .

ويظهر من النص ، الذي نقوم بفحصه وباعادة قراءته من زاوية موضوع فعل الابداع ، أن نجيب محفوظ نفسه شديد الانتباه الى علاقة البيئة الخارجية مع ممارسته الفنية ، وبخاصة في أثناء مرحلة الشباب والتمرس الاول (ونقل إنها تمتد حتى عام ١٩٤٣ ، مع بداية النشر مع لجنة النشر للجامعيين ، ص ٩٧) ومرحلة ما بعد سنة ١٩٥٢ . وهو يكرر الإشارة الى ظروف العصر في مصر بدءا من ثورة ١٩١٩ (وعمره وقتئذ سبع سنوات) ، وهي التي أبرزت على الخصوص مفهوم «الوطن» و «الوطنية» (يظهر تعبير «الوطن» ص ٥٠ ، وتعبير «الوطنية» ص ٨١ ، ١١٧ ، وفي ص ١٣٣ : «حفظت وأنا صغير في «بيت القاضي» أغاني سيد درويش من الشوارع» ، وحول هذه الفترة بوجه عام ، راجع ص ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٨١ ، ٩٤ ، ١١١ ، ١١٤ - ١١٨) . ويصور نجيب محفوظ فترة العشرينات والثلاثينات على أنها «عصر رومانتيكي» ، سبقه «عصر كلاسيكي» ، وسيلحقه في الأربعينات «عصر تحليلي» (ص ١٠٦) ، وتبرز في هذا العصر مشكلة الصلة والفرق بين الشرق والغرب ، أو ظاهرة «تلاقي الشرق بالغرب» (نفس المصدر) ، كما كان العصر عصر نهضة ثقافية عامة ، حيث المجالات الجادة ، التي تقدم التراث وتقدم الانتاج الغربي وتتيح الاطلاع على الكتب الاجنبية بسرعة وأولا بأول (ص ٧٨ ، ٩٦) . ويظهر من مجموع النصوص أن نجيب محفوظ يعتبر بيئة تلك الفترة بيئة مساعدة لا معوقة (ص ٧٨ ، ٨١) . وهو يربط ربطا مباشرا ما بين انتاجم الاول المتصل بتاريخ مصر القديم وأوضاع العصر في العشرينات والثلاثينات : «كنت أفكر فيما يجب أن اكتبه ، وفي هذا الزمن كانت الوطنية متأججة ، والدعوة الى اعادة الامجاد الفرعونية . قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي» (ص ٨١) . أما عصر ما بعد حركة سنة ١٩٥٢ ، فستكون له سماته المختلفة ، فقد أعطى بشائر مؤلمة ، ورحب به نجيب محفوظ (ص ١١٥ ، ١١٧ ، ١٣٨) ، ولكن سرعان ما توالى الاحباطات من بعد ذلك وأخذ الامل ينحسر ، حيث ضربت الديمقراطية ، بينما غياب الديمقراطية مما يهدد الاصلاحات (ص ١١٦) ، كما أصبح وضع الفنان صعبا بازاء السلطة السياسية (ص ٩ ، ١١٩) ، ثم أخذت سلبيات كثيرة في

الظهور والانتشار ، وهي سليات بدأت أعمال نجيب محفوظ في التحذير منها في الستينات ، واكمل الامر بهزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ (ص ٨) .

وفي نص جميل نافذ يربط نجيب محفوظ بين شتى العصور السياسية التي مرت بها مصر وشهدها هو ، ويقول : «اننا نعيش الآن احباطات داخلية مستمرة منذ أن وعينا . مجرد أن نتنفس نجد من يحثم على أنفاسنا ، ليكتمها ويفسد حياتنا . وهذا فظيح . لذلك ، لن نجد نعمة الانتصار الاولى التي كانت في حيل ثورة ١٩١٩ ، نفس هذا الجيل وصلت اليه الاحباطات ، لكنه تذوق الانتصار . بدأنا نعي وهذا الجيل يتحطم . أنا بدأت أقر الصحف في سنة ١٩٢٦ ، كان عمري أربع عشرة سنة . كانت الثورة قد هدأت ، وبدأت التنازلات ، ثم الاحباطات ، ثم القمع ، واستمر ذلك . أتيج لنا التنفس بعد ١٩٥٢ ، ولكن سرعان ما انتكس الوضع ، وهكذا . . . » (ص ٩٤) . ثم يقول في كلمات أكثر تركيزا : «للاسف تاريخنا الحديث ثورات ونكسات . لو أن الامور مضت بشكل سليم منذ عهد محمد علي لاصبحنا مثل اليابان الآن» (ص ١٢٠ ، وحول مقارنة جمال عبد الناصر بسعد زغلول ، راجع ص ١١٩) . أما عن الحاضر ، فانه يقول بلغة دبلوماسية موحية : «قد أعود الى التاريخ يوما ، فكثيرا ما يستعصي علينا حاضرا» (ص ٨٢) .

وسوف نجتهد في القسم الثاني من هذه الدراسة ، قسم «التهيئة» ، في أن نبرز الروابط المحددة ، التي يشير اليها النص ، ما بين ظروف العصر والانتاج الفني عند نجيب محفوظ . ولكن يجيل الينا ، لو أردنا تعميما سريعا من الآن ، أن روح نهضة مصر ودوافع الوطنية يشكلان الاطار المعنوي للانتاج الفني عند هذا الفنان ، أو قل إنها المحركان البيثيان البارزان وراء ابداعه ، وسوف نتبين الى أي حد انطبع وعيه بأحداث ثورة ١٩١٩ في شتى جوانبها . وربما كان ما يسميه «الاصالة» (ص ١٠٨) والبحث عن «سر الوجود» (ص ٦٢) ومحاولة العثور على الاشكال الفنية المتفردة (ص ١٠٩ ، ٧٩) ، ربما كان هذا كله هو المقابل الفني عند نجيب محفوظ للدعوة الى الاستقلال الوطني والنهضة المصرية اللذين رضع لباثها وهو لم يزل طفلا (ولكنه الطفل يقظ المشارك ، ص ١١٤ ، ١١١ ، ٥١ - ٥٢) .

ومن جهة أخرى ، فليس هناك ما يمنع من أن نضع ، أو نضيف ، «اطارا» أكثر ذاتية للابداع الفني عند نجيب محفوظ ، وهو ذلك الذي يتمثل في حبه الاول الكبير ، أو على الادق في رد الفعل عنده الذي أثاره هذا الحب الكبير ، والذي ذاق تجربته وهو لم يزل في سن الخامسة عشرة (ص ١١٤) ، وقد فشل سريعا ، وفي سرعة تعادل عمق تأثيره عليه ، ولكن ناره لم تحب أبدا ، وسيظل كالجذوة المشتعلة وإن غطاها الرماد . وقد فهمه هو نفسه ، من بعد ، على أنه كان «مثيرا» أو «شفرة» (أي لغة رمزية تشير الى سر) أصبح يتعين عليه أن يحل رموزها ليصل الى المكنون الذي تشير اليه (ص ١٤٦) . وسوف نتحدث عن هذا الحب تفصيلا من بعد في قسم التهيئة . ومن المعروف في تاريخ الابداعات الفنية أن نموذج الحب العنيف الكاشف المبكر الفاشل ليس نموذجا نادرا ، وأهم مثال عليه هو حب دانتي الايطالي لمن خلدها تحت اسم

«باتريشه» ان نطقنا الاسم بالاطالية ، ومقابلته بالعربية «نعيمه» ، وهو قد تعدى التاسعة بقليل بينا هي تقترب من نفس العمر.

ثانيا : التهيئة (العوامل الموضوعية والشخصية والسلوك القصدي)

موضوع هذا القسم عدة أمور: مجموعة الظروف الموضوعية التي وجد الفنان نفسه بازائها ، بدون قدرة ، في الاغلب ، على التدخل من جانبه في صياغتها أو توجيهها (الاسرة ، الطعولة ، مكان النشأة ، الاصدقاء ، الوظيفة) ، ومجموعة السمات النفسية والعقلية التي طبع عليها ، ونعالج هذين الامرين معا تحت عنوان «التكوين العام للفنان» ، ثم سلوكه وهو بسبيل تحصيل مادة انتاجه ، سواء كان هذا السلوك ذا صفة عامة (مصادر الانتاج العامة) ، أو ذا صفة متعينة (مصادر الانتاج الخاصة) . والذي يجمع بين هذه الامور جميعها هو أنها تشكل مجموعة من العوامل المتكاملة السابقة على عمليات الانتاج والممهدة لها والمؤثرة بالضرورة فيها .

أ- التكوين العام للفنان

نعرض أولا للظروف التي وجد فيها الفنان ، أو وجد نفسه فيها وفرضت عليه فرضا ، وكان لها سهم في توجيه انتاجه الفني على نحو أو آخر . ثم نعرض ثانيا لتلك السمات الشخصية التي أصبحت لصيقة بطبعه ، وتميزت بشباتها على امتداد حياته . ولنبدأ من الاسرة . لعل أهم انطباع يخرج به القارئ لكتاب «نجيب محفوظ يتذكر» من هذا المنظور ، هو الاهمية العظيمة التي يعلقها نجيب محفوظ على التكوين الذي استقاه من أمه ، وهي التي لا يتحدث عنها في العادة الا بالاعجاب أو التوقير أو الاعتراف بالفضل أو مراعاة الجانب على الاقل ، بينما لهجته بازاء أبيه محايدة في كثير من الاحيان ، بل وقد تبدو سلبية أحيانا . وبينما تذكر الأم (تحت مسمى «أمي» أو «والدي» في معظم الاحيان ، و «الوالدة» أربع مرات احداها في سياق ذكر وفاتها) ٢٠ مرة موزعة على احدى عشرة صفحة ، فان الأب يذكر ست عشرة مرة ، موزعة على تسع صفحات (راجع حول الأم صفحات ١٦ ، ٢٣ ، ٤٥ (مرتان) ، ٤٩ (ثلاث مرات) ، ٥٠ (مرتان) ، ٥٢ ، ١٣٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، وحول الأب ١٨ ، ٤٥ (مرتان) ، ٥٠ (ثلاث مرات) ، ٥٢ (مرتان) ، ٦١ (مرتان) ، ٦٢ (مرتان) ، ٧٥ ، ١٣٢ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، كما يأتي اسم «الوالدان» في ص ٥٢ مرتين).

ولسنا هنا بصدد تحقيق نوع علاقته بأمه وأبيه من الوجهة النفسية ، وانما نقصد الى محاولة تحديد قدر مشاركتها ، ونوعها ، في تكوينه العام ، ولكنه سيكون من المفيد اثبات صورته عن كل منهما قبل تناول مشاركتها . أما الأم ، فانه تبرز من ثنايا حديث نجيب محفوظ عنها سمات «التحرر» (النسبي) ، وفي اطار عصرها وبالمقارنة دائما مع شخصية «أمينة» (الثلاثية) و

« الانطلاق » والولع بالآثار ، ومن هنا حب الاستطلاع . يقول : « حدثتك من قبل عن غرام والدتي بالآثار . كثيرا ما ذهبنا الى الانتكخانة ، أو الاهرام ، حيث أبو الهول . لا أدري سر هوايتها تلك حتى الآن . كنا نخرج بمفردنا ، وأحيانا مع الوالد ، تجرني في يدها ، ونمضي الى الانتكخانة ، خاصة حجرة المومياءات ، زرتها كثيرا . كانت أمي تتمتع بحرية نسبية ، وبعكس ما تبدو عليه « أمينة » في الثلاثية » (ص ٤٩) . ويكرر نفس الشيء مرة ثانية بما يدل على أهمية الامر عنده : « أمينة فيها من أمي القليل . والدتي برغم جيلها كانت منطلقة . يعني : من يتصور أنها قادرة على الخروج من منطقة الحسين لتزور الاهرام ، والمتحف المصري ، وقسم المومياءات ، حتى الآن لا أعرف كيف ؟ ولم أكن في سن تسمح لي بتوجيه أسئلة الاستفسار . كنت أمشي في يدها . . . وخلاص » (ص ١٥٣) . ونفهم بطريق غير مباشر أن الأم هي التي ملكت عليه طفولته ، على الأقل حتى خروجه الى المدرسة ، لانه كان يجدها أمامه في البيت ، ووحدها معظم وقت النهار ، وكان هو من جانبه كأنه الابن الوحيد الذي يعيش معها في منزلهم ، لانه كان « آخر العنقود » (كما يقال في لغة الاسرة المصرية ، وان لم يأت هذا التعبير في نصنا) . يقول : « أنجب والدتي من قبلي ستة أشقاء ، جاؤا كلهم متعاقبين ، أربع اناث وذكرين ، ثم تتوقف والدتي عن الانجاب لمدة تسعة سنوات ، ثم . . . أجيء أنا . عندما وصلت الى سن الخامسة كان الفرق بيني وبين أصغر أخ لي خمس عشرة سنة . البنات تزوجن كلهن تقريبا . . . لا اذكر في البيت الا والدتي ووالدتي . لا أذكر أن أي انسان آخر شاركنا البيت الا الضيوف . أغلب حياتي في بيتنا كأني طفل وجيد » (ص ٤٥) . ويشير مرة أخرى الى خروجه المتكرر مع والدته الى صفته كطفل وجيد عمليا : « كانت والدتي تصحبني معها دائما لانني الوحيد . تصحبني في زياراتها الى الاهل والجيران ، وهكذا رأيت كثيرا من مناطق القاهرة ، شبرا ، العباسية . . . » (ص ٥٠) . وليس من التعسف في شيء أن نستنتج تعلقه الشديد بأمه (لاحظ مثلا انه لا يذكر أنها كانت « عصبية الى حد ما » الا بشيء من التحنن والغفران ، على ما يحس القارئ بين ثنايا الكلمات ، ص ١٥٣) ، وان لم يعبر هو عن هذا (أي ذلك التعلق) تصریحا ، لانه من أولئك الذين لا يعرضون حياتهم الشخصية الداخلية ، وخاصة ما هو حميم من سماتها ، أمام الآخرين بسهولة ، وانما نستطيع أن نستشف هذا التعلق من احتراسه الشديد وهو يبلغ والدته بخبر زواجه من زوجته التي تعرف عليها من غير طريق الوالدة ، وهي التي كانت تلح عليه في الزواج وربت له مشاريع زواج عديدة ، فيقول : « أشفقت على الوالدة لانها كانت تجهز لي ترتيبا مختلفا . . . لقد أفضيت بزواجي الى أمي على درجات ، حتى لا أحدث لها صدمة ، وهذا شيء على جانب كبير من الغرابة » (ص ١٤٩) . ويشير نجيب محفوظ عرضا الى أنه استمر يعيش (بمفرده ؟) مع أمه في بيت العباسية بعد وفاة أبيه ، وذلك لحوالي سبعة عشرة عاما ، من عام ١٩٣٧ م . الى تاريخ زواجه (على الأقل) عام ١٩٥٤ . يقول : « في سنة ١٩٣٧ توفي والدي عن خمسة وستين عاما . كنت أعيش مع والدتي في العباسية ، التي انتقلنا اليها منذ عام ١٩٢٤ تقريبا » (ص ٥٢) . ونلاحظ أنه لا يوجد في النص ما يدل ، سلبا أو

ايجابا ، على استمرار معيشته في نفس البيت مع أمه بعد زواجه ، وقبل انتقاله الى مسكنه بشارع النيل (راجع ص ٩٥) . هذه هي أهم معالم صورة الأم كما تستتج من النص .
أما مشاركتها في تكوين الابن فانها تبدو عظيمة وحاسمة . وقد رأينا عما أثنته من نصوص قبل قليل انها كانت قائده الى التعرف على العالم الخارجى ، وإلى عالم الآثار المصرية الزاخر بالعجائب على وجه خاص . ولهذا فانه من الطبيعى أن نجد نجيب محفوظ يضع تأثير أمه في درجة عالية حين يقول : « لعت المرأة في حياتى دورا كبيرا ، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها . أثر الولادة في التربية ، ونوع الثقافة التى منحتها لى ، على الرغم من أنها لم تكن مثقفة » (ص ١٤٩) (لاحظ طابع الكلام الشفاهى ، فالسياق يدل على أن أثر الولادة من أهم معالم تأثير المرأة على صاحب الكلام ، بل هو أولها وأجدرها بالأسبقية) .

ويمكن أن ننسب الى الام سمة معينة بارزة عند نجيب محفوظ ، ألا وهى ما يمكن أن نسميه « بتقديس المعرفة » ، وهذه السمة تعتمد ضمنا على ما أوردناه من نصوص بشأن « نوع الثقافة التى منحتها » أمه له ، ولكنها قد تؤسس على ذلك النص المأخوذ من رواية « قصر الشوق » من الثلاثية ، والوارد فى الكتاب الذى نحن بسبيل دراسته ، فهو بذلك نص من « نجيب محفوظ يتذكر » ذاته (ص ٦٣ - ٧٥) ، وتنطبق عليه بالتالى صفة انه حقيقة من حقائق جوهرية وأساسية فى مسيرة حياة نجيب محفوظ ، على نحو ما يشير هو نفسه فى تقديمه الخطى للكتاب (ص ٣) ، خاصة وأن هذا النص يتناول مجادلة « كمال » ، شخصية الثلاثية ، مع أبيه فيها ، ونحن نعرف من موضع آخر من نصنا أن نجيب محفوظ يتوحد الى حد كبير مع هذه الشخصية : « فى الثلاثية كما قلت جزء كبير من نفسى ، يتمثل فى شخصية كمال عبد الجواد » ، ويضيف على الفور : « انه جزء منى » (ص ١٠٦) . فماذا يتناول هذا النص من « قصر الشوق » وما هى دلالاته على مشاركة الام (الحقيقية) فى تكوين نجيب محفوظ ؟ انه يتناول مجادلة « كمال عبد الجواد » مع أبيه حول نوع التعليم العالى الذى يريد الابن أن يلتحق به ، بينما يعارضه الاب : فالابن يريد الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا (فى مقابل التحاق نجيب محفوظ بكلية الآداب لدراسة الفلسفة) على حين يلح الاب على دراسة الحقوق (هو نفس موقف الوالد الحقيقى ، ص ٦٢) ، وعلى حين يرى « كمال » أن للعلم قيمة فى ذاته (ص ٦٤) ، فان اباه يرى أن « العلم فى ذاته لا شىء » ، والعبرة بالنتيجة » ، أى بالوظيفة (٦٧) . على هذه الخلفية يبرز رأى الام (فى الرواية) ، التى تصرح أن « العلم أعز من المال » ، ويبرز على الاخص تعليق « كمال » (وربما كان فيه هنا من نجيب محفوظ ما حدثنا به هو نفسه أنه منه) ، حين يقول محدثا نفسه : « أليس عجبيا أن يكون رأى أمه خيرا من رأى أبيه ؟ ولكنه ليس برأى . انه شعور سليم لم تمسده ممارسة الحياة الواقعية التى أفسدت رأى أبيه ، ولعل جهلها بشئون العالم هو الذى صان شعورها عن الفساد » (ص ٧٤) .

هذه الموازنة بين الام والاب فى الرواية ، تنقلنا الى تأثير والد نجيب محفوظ عليه بحسب ما يظهر فى حدود النص الذى ندرسه . يصف نجيب محفوظ والده مرتين . يقول فى الاولى

(ص ٥٢) انه «نشأ بين والدين يعيشان حياة هادئة مستقرة . لم يكن أبى سكيراً ، أو مدمناً للقمار، لم يكن شديد القسوة . . . كان المناخ الذى نشأت فيه يوحى بمحبة الوالدين ومحبة الاسرة، وكنت أقدم والدين والاسرة». ويقول فى الثانية (ص ١٥٣): «والدى كان «دقة قديمة» ، لكن لطيف ومحبوب، معظم ايامه فى البيت ، لا يسهر فى الخارج الا مرة كل أسبوع ، سواء فى أيام وظيفته ، أو عندما اصبح تاجراً . ويشير الى أن والده «انزعج انزعاجاً شديداً» و «صدم» (ص ٦٢) لرغبة الابن فى دراسة الفلسفة بدل الحقوق أو الطب أو الهندسة ، بل استمر الاب «مهموماً» بالابن حتى بعد تخرجه من الجامعة والتحاقه بالوظيفة ، لانه استمر يدرس فى البيت وكأنه لا يزال طالبا (ص ٧٥-٧٦) . ويذكر نجيب محفوظ لابه اصطحابه له الى منطقة روض الفرج التى كانت منطقة نشاط فنى مسرحى وغنائى فى ذلك الوقت : «يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة فى عدد كبير من أعمالى . أذكر أن والدى صحبنى اليه . كان هناك عدد كبير من المسارح تعيد الموسم كلية ، يعنى تجد مسرحاً يقلد الكسار، وآخر يقلد الريحاني ، كله مقلدين» (ص ١٣٢) . من جهة أخرى ، فانه ينسب اليه قدراً من مسئولية دخول السياسة ومحبة حزب الوفد وزعيمه سعد الى قلب نجيب محفوظ وعقله . يقول : «كان والدى يتحدث دائماً فى البيت عن سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل ، ويتابع أخبارهم باهتمام شديد . كان اذ يذكر اسم أحد من هؤلاء ، فكأنها يتحدث عن مقدسات حقيقية . كان يتحدث عن أمور البيت مع أمور الوطن فى وحدة واحدة ، كل حدث صغير فى حياتنا اليومية كان يقترن بأمر عام : فهذا الامر وقع لأن سعد قال كذا ، أو لان السراى ، أو لان الانجليز . . . كان والدى يتحدث عنهم بحماس وكأنه يتحدث عن خصوم شخصيين أو أصدقاء شخصيين» (ص ٥٠) . وهو يؤكد على التكوين السياسى الذى استقاه من والده ، حين يشير الى أن «صلة [بيتهم] بالحياة العامة ذات صبغة سياسية» (ص ٥١) . ولكن لم يكن الاب وحده المهتم بالسياسة والمؤيد للوفد ، فالام كانت هى الاخرى من مؤيدى الوفد (ص ١١١) .

وفى المقابل ، فان نجيب محفوظ يبتعد بالاب عن توجيهه الى الاهتمام بالادب ، وبالتالى عن المشاركة على نحو ما فى تكوينه الثقافى العام والادبى بخاصة : « مشيت فى حياتى بدون مرشد ، وكان أفراد عائلتنا من اصحاب المهن ، طبيب ، مهندس ، قاضى ، لم يكن أحدهم يهتم بالادب . من كان سيدلني ؟ » (ص ٧٥) . بل يبدو أن بيتهم لم يكن يضم مكتبة أقامها الوالد ، أو على الاقل لم يكن يضم كتباً أدبية ، ما عدا كتاباً واحداً : « لم يكن هناك مناخ ثقافى فى العائلة ، والكتاب الادبى الوحيد الذى رأيته مع أبى ، « حديث عيسى بن هشام » ، لان مؤلفه المويلحى كان صديقاً للوالد » (ص ٦١ ، وراجع أيضاً ص ٥١) . وهو اذا كان حاسماً فى هذا النص بشأن انعدام المناخ الثقافى فى البيت ، فانه يخفف من حكمه بعض الشيء حين يقول فى نص آخر : « كان الخيط الثقافى الوحيد فى الاسرة هو الدين » (ص ٥٢) . وربما جمع هذا النص التالى كثيراً من المسائل السابقة ووازن ما بين النفي والاثبات : « كان البيت لا يوحى بأنه من الممكن أن يخرج منه أى انسان له صلة بالفن » (ص ٥١) . بل يقول فى وضوح : « إننى

نشأت في بيت لا أحد يقرأ فيه » (ص ١٤٩) . وليس من دأع لان نمتد بانظارنا الى تأثير ممكن من اخوة نجيب محفوظ عليه من حيث تكوينه العام ، فهو لا يذكرهم الا نادرا وعرضا ، ويقول : « لم أعرفهم كأشقاء أعيش معهم حياتهم اليومية » (ص ٤٥) .

ونأتي الآن الى بعض من السمات العامة للفنان ، التي ستصبح كالأرضية الأساسية لكل سلوكه وإنتاجه ، أى أنها تتميز بدرجة عالية من الثبات خلال مراحل تطوره المختلفة ، على الأقل منذ اختياره طريق الفن أو منذ وعيه باختياراته . هذه السمات بعضها فرض عليه فرضا بحكم أنها نتيجة للأسرة التي نشأ فيها وللبيئة الأولى التي طبعته بطابع خاص ، وخاصة في فترة الطفولة ، بينما يتسم البعض الآخر منها بصفة شخصية ، في مقابل الصفة الموضوعية للسمات التي أشرنا الى مصادرها ، ولكن هذه السمات الشخصية قد تعود هي ذاتها الى عوامل موضوعية بدرجة أو بأخرى ، وإن كان القسم الأهم منها يعود الى طبيعة تكوينه الخلقى ، فالفنان في النهاية يكتسب كثيرا من الأمور ، ولكنه يأتي الى الدنيا خلقيا بسمات معينة ، أو قل ، على الأقل ، باتجاهات نحو تكون سمات دون غيرها ان وافته الظروف المواتية . ومن المفهوم أننا سوف ننظر الى السمات التي تظهر وحسب من خلال النص موضوع الدراسة ، وسنذكرها مشيرين الى درجة التأكيد عليها ، ملاحظين بشأن كل منها مناسبة ظهورها ان احتوى النص على مثل هذه الإشارة ، مع الاهتمام بما يظهر منذ عصر الطفولة على الأخص .

ولعل أولى السمات التي يكشف عنها النص بقوة ما يمكن تسميته « بحب الملاحظة » ، وهو الذي يؤدي بالطبيعة الى ما أسميناه « تقديس المعرفة » . يقول عن عصر طفولته وهو لا يزال ملازما للبيت مع أمه : « من الشخصيات التي لا أنساها أيضا النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن بعمل الأحذية وأعمال السحر . كنت أرقبهن عندما يجئن إلى أمي ، يجلسن معهما ، يتحدثن » (ص ٤٩) . ويكرر نجيب محفوظ الإشارة الى هذا الإطار مرة أخرى : « عرفت النساء في الأحياء الشعبية من المعاشة المباشرة . يكفي جلوسى أمام بيتنا في الجمالية . كن يجئن الى أمي .. احدهن تباع الفراخ ، أخرى تكشف البخت ، دلالات ، ... كنت أصغى اليهن في أحاديثهن مع الوالدة ، وهن يروين لها الأخبار . وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن في رواياتي فيما بعد » (ص ١٤٧) . ويقول : « أنا « شفت » بعينى الفتوات وهم يكتسحون قسم الجمالية ويحتلون . قلت لك انه كانت فوق السطح حجرة ، كان لها نافذة تطل على الميدان ، منها رأيت في طفولتى كل المظاهرات التي مرت ببيت القاضى » (ص ٤٧) . ويحدد : « شفتا الانجليز ، وسمعتا ضرب الرصاص ، وشفت الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضى ، شفت الهجوم على القسم » (ص ٥٢) . ويلخص الأمر كله في ثلاث كلمات يشع منها الرضى : « ما أكثر ما رأيت » (ص ١٧) . ولكن ربما كان أبلغ النصوص في الدلالة على حب الملاحظة عند نجيب محفوظ هذا النص الذي يتحدث فيه عما يقرب من « جنون » « الفرجة » : « كنت أتفرج على

الفتوات الذين يجيئون بعد معاركهم في الخلاء الى قسم الجمالية . ومن حجرة صغيرة في السطح كنت أرى مظاهرات ثورة ١٩١٩ . . وكانت المشاكل تبدأ بينى وبين أمي : كانت تشدني بعيدا

عن النافذة ، وكنت أريد الفرجة ، خاصة على ضرب الرصاص » (ص ١٦) . وتظهر نفس السمة على أشدها في وصف محرر السيرة ، جمال العيطاني ، للحظة ميلاد رواية « الكرنك » وكيف كان رد فعل نجيب محفوظ : « رأيت مولد رواية الكرنك في مقهى عرابي بالعباسية . ذات يوم رأينا شخصا . . . عيناه غريبتان ، كأنهما مقلوبتان الى الخارج » وأصابع يده نحيلة ، مدبة المقدمة ، كأنها مخالب الطيور . عندما دخل المقهى ساد صمت عريب . . . واتسعت عيننا نجيب محفوظ ، وراح يتأمل الرجل حفية . . . وحكى أصدقاء نجيب محفوظ قصصا عديدة سمعوها عنه وعن السجن الحربي » (ص ٢٥ - ٢٦) . أخيرا فإن حب الملاحظة هذا ينتهي عند الفنان بالرغبة الحارقة الى ادراك « سر الوجود » ، وهو ما سيدفعه الى الفلسفة (ص ٦٢) . (راجع أيضا اهتمامه بمعرفة اللغات الاحنية ، مثلا ص ٩٤) .

ترتبط بحب الملاحظة سمة مكملية ذات شقين هي ما يمكن أن نسميه « بالشمولية والتنوع في الاهتمامات » عند نجيب محفوظ . فمذ سن عشر سنوات بدأ في القراءة « وساقته المصادفة الى رواية بوليسية غريبة عنوانها « ابن حونسون » ، وبعدها بحث عن روايات أخرى من نفس السلسلة : « ثم تساءلت : اذا كان هذا ابن جونسون فأين جونسون نفسه ؟ بحثت ووجدت سلسلة أخرى من الروايات بطلها الاب . كانت هذه أول روايات قرأتها في حياتي ، كان عمري حوالي عشر سنوات » (ص ٦٠ - ٦١) . وسوف نرى من بعد كيف تعددت قراءات نجيب محفوظ من الأدب الى الفلسفة الى العلم الى التاريخ الى الفن التشكيلي الى الاستماع الى الموسيقى وغير ذلك ، واذا تنبهنا أنه سيدرس بعض هذه المجالات دراسة المتخصصة ، وهو الحال مع الأدب والفلسفة والتاريخ والموسيقى ، فإنه سيمكن أن نحدد هذه السمة بأنها « شمولية الاهتمامات مع التنوع والتركيز » . ولكنك قد تفضل أن ننظر الى جانب « الاهتمام المركز » هذا تحت اسم « الجدية » باعتبارها سمة ثالثة لنجيب محفوظ تظهر في هذا النص الذي بين أيدينا . والواقع أن الكلمة ذاتها تظهر على لسان نجيب محفوظ وفي نفس سياق المسألة التي نحن بسبيل الحديث عنها على التحديد ، فيقول عن استمراره على الدرس في غرفته بعد نيل الاحازة الجامعية : « هذا جعل والدي مهموما بي . . . [ويقول] : أراك جالسا الى المكتب ليلا ونهارا ، أقول لك هل ستحصل على الدكتوراة ، تقول لي : لا . . . اذن لماذا ترهق نفسك ؟ كان هم والدي لأنني أعمل وقتا طويلا . كان احساسى أن الزمن محدود ، وفي نفس الوقت أريد أن أقرأ في الأدب ، في العلم ، في التاريخ ، أريد أن أستمع الى الموسيقى ، وفي نفس الوقت أكتب بجدية » (ص ٧٥ - ٧٦) . ويقول عن أحد مشروعاته : « قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي » (ص ٨٤) ، ويضيف : « كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة ، توشك أن تكون دراسة متخصصة » (نفس الصفحة) . ولا شك أن سمة « الجدية » هذه ، والتي ستظهر من خلال عديد من المظاهر الأخرى على ما سنرى من بعد ، تسير يدا بيد مع سمة « الإحساس بالواجب » بازاء ما يتطلبه نشاط الفنان ، وهذا التعبير يأتي هو الآخر على لسان نجيب محفوظ ، ولكن في اطار التزامه بمعرفة انتاج شباب الادباء :

« اننى أتابع انتاج الشبان بدقة . . هنا احساس بالواجب والرغبة في معرفة تطور أدبنا » (ص ٩٢) . وليس أدل على التزام الفنان بازاء مقتضيات فنه من رفض نجيب محفوظ للكتابة للصحافة بأجر شديد الاغراء ، على ما سنرى في مكانه . ونميل الى أن نرى في تعبير « تكريس الحياة » ، الذي ورد في نص اثبتناه منذ سطور ، مفتاحاً رئيسياً من مفاتيح فهم شخصية نجيب محفوظ الفنية ، وهو يضم مع اسمى الجدية والاحساس بالواجب ، من بين ما يضمه من مفاهيم (حول القدرة على بذل الجهد بوجه خاص ، راجع ص ٨ ، ٥٨ ، ١٠٣) .

وهناك سمة أسهب نصر « نجيب محفوظ يتذكر » في تفصيلها بعض الشيء ، وتكررت الإشارة اليها مرتين على الاقل ، ألا وهى سمة « الانطوائية » ، مأخوذة بمعناها العام المتداول

بين غير المتخصصين في الدراسة النفسية للشخصية . في الصفحة التي يفرد لها الكتاب

للحديث عن هذه المسألة (ص ٥٩) ، بعنوان « المنبسط المنطوى » ، يريد المتكلم أن ينفى هذه السمة عن نفسه . يقول نجيب محفوظ : « هل أنا منطو ؟ أنا طول عمري لم تخل فترة واحدة لى من أصدقاء . . . لكن في نواح أخرى تجدني مثلاً لا أتبادل الزيارات مع الاقارب . اننى لا أندمج الا مع الاصدقاء الذين أبقي معهم على سبجيتى » . ويحدد تعريفه للمنطوى : « الانطوائى نموذج مختلف تماماً . كان أحد أفراد شلتنا منطوياً ، يجلس صامتاً بمفرده . . . لم يكن يستجيب لنا ، انما يغادرنا الى البيت » (ص ٥٩) . ولكنه في مكان مختلف يعترف ضمناً بانطوائيته ، وذلك في سياق حديثه عن تطور اهتمامات ابنتيه : « الغريب أنهما لمدة قريبة كانتا منطويتين ، من المدرسة الى البيت ، ودائماً معنا ، كان من المفروض أن يتشبعنا بروحى ، لكنهما نقيضى في كثير من الأشياء » (ص ١٤٨) ، ونفهم أن ما يقصده « بروحه » هو الاتجاه الانطوائى . وعلى كل حال ، فانه في النص الاسبق يعترف بأنه انطوائى الى حد ما مع غير الاصدقاء ، كما يشير الى انطوائيته بصدد حديثه عن عدم توجهه وهو في صدر شبابه الى لقاء كبار الادباء في عصره : « الى من اتجه ؟ الى العقاد مثلاً ؟ هنا يبدو جانب انطوائى . لقد عشت أقرأ للعقاد ولم أره . طه حسين لم ألتق به أبداً الا عندما دعانا المرحوم يوسف السباعى لمقابلته في نادى القصة » (ص ٧٥) . ويحتوى الكتاب على اشارات متعددة ، سنعود اليها ، الى بقاء نجيب محفوظ صامتاً في كثير من الندوات ، بينما يندفع متحدثاً متدفقاً في جلسات الاصدقاء . ويبدو لنا أنه من الثابت أن نجيب محفوظ يميل الى الوحدة ، وأنه يستمتع بها ، ومن جهة أخرى فان تفسير بقائه صامتاً في بعض المواقف الاجتماعية انما يقوم ، في نظرنا ، على حرصه على حماية طاقته النفسية والعقلية (قارن مثلاً قول جمال الغيطانى عن موقفه في الندوات الادبية من أنه « يجيد اقامه حاجز وهمى بينه وبين الآخرين » ، ص ٤٠) .

ونأتى أخيراً الى سمة جوهرية ، ألا وهى سمة الاستقلال . ولا شك أن نشأة نجيب محفوظ طفلاً وحيداً ، من الناحية العملية كما رأينا ، وما يسبغ في العادة على الطفل الوحيد من اهتمام واعجاب ، وما يتاح له من فرص اللعب والنشاط المستقل ، لا شك أن لكل ذلك دخله

في قيام سمة الاستقلال في حالة نجيب محفوظ . ولعل هذه السمة تظهر في ميله الى النزهة وحيدا : « أثناء سكنى في العباسية كثيرا ما كنت أخرج الى حدود الصحراء ، الى منطقة عيون الماء . . . هناك كنت أجد نفسى وحيدا ، خاصة أن هذا الخلاء كان على حافة المقابر . كان خلاء لانهاثيا » (ص ٥٧ - ٥٨) . وهى تظهر أيضا من خلال مظاهر متنوعة عديدة : منها انطلاقه الى دراسة تاريخ الادب وحده ، وكأنه يعد « للدكتوراة » ولكن بغير مشرف (ص ٧٥ - ٧٦) ، وتأكيده أنه كان دوما بدون مرشد (ص ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٠٣ ، ١٠٨) ، وإعلانه أنه لم يتأثر بكاتب معين (ص ٧٩) ، وتصريحه : « لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتى » (ص ١٠١) ، ورفضه الاشتغال بالصحافة لأنها كانت ستربطه الى عجلة دوامتها اليومية الجهنمية ، أو ما يسميه هو نفسه « الضياع » (ص ١٤١) ، وعزوفه الابى ، الذى ينبىء بصفة الاعتزاز بالكرامة ، عن الاتصال بمحررى المجلات التى كانت تنشر له (ص ٩٦) ، بل وبكبار الادباء عامة (ص ٧٥) ، فضلا عن كبار الساسة سواء في شبابه أو رجولته أو كهولته (ص ١١٩ - ١٢٠) ، واختياره الحر للعمل في مكتبة الغورى التى كان العمل بها في نظر زملائه من موظفى وزارة الاوقاف كأنه النفى (ص ١٤٢) ، وما فعل ذلك الا ليختلى بنفسه وليستفيد من تلك « المكتبة الضخمة » . ولكن سمة الاستقلال تظهر خاصة ، من الناحية الفنية ، في عدة مظاهر حاسمة : منها تأكيده على استقلاله عن الكتاب الكبار الاجانب الذين قرأ لهم : « عندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم » (ص ٧٩) ، ومنها أنه لم ينبهر بالانجازات التكنيكية الحديثة ، يقصد الغربية وفي مجال الرواية ، ويشير نصا الى استقلاله عن أصحاب « تيار الوعى » ، مثل « جويس » ، ويقول : « لقد قرأت « يوليسيس » في أواسط الثلاثينات . . . لكنى عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله » (ص ٧٩) ، ومنها رفضه أشراك آخرين أيا كانوا في عمله الفني معتبرا عمله كأنه السر حتى يرى النور (ص ١٤٨)

ومنها أخيرا وليس آخرا اتجاهه القصدى نحو اكتشاف شكل فنى يختص به : « لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى ، الذى أرتاح اليه ؟ » (ص ١٠٩) . وفي نفس هذا الاطار تظهر سمة الاستقلال تحت مسمى باهر جديد ، هو « الاخلاص للذات » ، فالفنان يرفض التقليد : « تقليد القديم مثل تقليد الحديث ، كلاهما أسر ، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك » ، ويؤكد : « أنا حاليا لا يثير أعصابى الا التقليد » ، أما البديل ، الذى سماه « الانفلاق مع الذات » ، فإنه يعود لتسميته باسم أقوى : « الاخلاص للذات » (ص ١٠٩) ، وهو تعبير يوجز موقفه الاساسى : « الرواية الصحيحة هى النابعة من نغمة داخلية » (ص ١٠٩) .

ولا نترك الحديث عن هذه السمات الجوهرية ، التى تبدت لنا خلال سطور « نجيب محفوظ يتذكر » ، بدون أن نشير الى حسن اختيار صورة الغلاف وللى براعة راسمها ، الفنان مصطفى حسين ، وهى تبدو مشخصة لبعض من هذه السمات التى ذكرنا ، ومنها على الانحص استقلال وعى الفنان ، ونوع من الانطوائية الذهنية ، وقدرة على الوحدة مع الذات حتى في

حضور الآخر ، وجدية في النظرة ، وما يدل عليه هذا كله من حياة داخلية خصبة ، يرعاها الفنان بالتركيز على الالم والمهم وانتقاء المناسب من منبهات التجربة المعاشة والغوص فيها . وقد أجاد الرسام على الاختص في التعبير عن كثير من هذه السمات عن طريق تصويره لضم الاصابع الاربعة معا وضغطها الخفيف القوى معا على الذراع اليسرى المقابلة ، وعن طريق زم الشفتين برقة وحسم معا ، تعبيرا فيما نرى عن التركيز على الافكار الداخلية ، ولكنه أجاد أعظم ما أجاد في اغفاله لاطهار فتحتى العينين ، حيث غطت عليهما من منظور المشاهد الحدود العليا للنظارة ، ونرى أنه يعبر بذلك عن الانغمار في حياة داخلية قوية ، فكأنه يرى ويدرك ، ولكن الالم والالم هو ما ينتقيه مما يرى ويدرك ، وما يجعله جزءا من عالمه الداخلى بارادة وقصد .

ب- مصادر الانتاج العامة

نتناول هنا السلوك المهيء للابداع الفنى . وهذا السلوك تغلب عليه القصدية ، بمعنى أن الفنان يقوم به واعيا قاصدا . ولكن قسما منه قد لا يكون قصديا بالضرورة ، بمعنى أنه لم يكن مقصودا منه التهيئة لفعل ابداعى فنى بالذات بل ولا حتى لفعل الابداع الفنى عامة ، وانما قد يكون نشاطا يقوم به الفنان وهو في مرحلة « البحث عن الذات » ، أو حتى فيما بعدها . ومن جهة أخرى ، فليس من الضرورى لهذا السلوك الاعدادى أن يكون « فنيا » بالمعنى الدقيق ، فقد يكون جانب منه ثقافيا بالمعنى العام ، أو قد يكون جانب آخر منه منحصر في محض الانتباه الى التجربة المعاشة بدقة ، أو غير ذلك مما يدخل ، من جهات أخرى (من جهة الصفات الخلقية التى يولد بها الفنان على سبيل المثال) ، في باب التهيئة المباشرة اما للابداع الفنى في كله ، أو لابداع عمل فنى متعين . ويظهر من هذا أن عمليات « التهيئة » وسماتها لا تدخل في عمليات الابداع الفنى بالمعنى الدقيق ، أو فيما يمكن تسميته « عملية الانتاج » ذاتها ، ولكنها مع ذلك ضرورية ولازمة لقيام هذه الاخيرة ، التى لا تقوم الا بعد عمليات التهيئة بأنواعها وبفضلها ، ومنها بالطبع الحصول على مواد للانتاج الفنى ، اما بوجه عام أو على نحو متعين ، ونبدأ هنا بالحديث عن مصادر الانتاج العامة .

ويبرز الى الذهن عند الحديث عن هذا الموضوع نوعان من المصادر ، بل هو مصدر كبير له فرعان ، تلك هى التجربة أو « الخبرة » التى يمر بها الفنان خلال سائر تجاربه على مدى كل حياته ، ثم تتفرع الخبرة الى خبرة مباشرة يكون الفنان فيها عاملا مكونا لها ، وللى خبرة غير مباشرة تتمثل على الأخص في القراءة عن خبرات الآخرين ، الفعلية منها والمصطنعة ، وهذه الاخيرة تتمثل في الانتاج الفنى للآخرين بعامة ، كما يدخل في هذه الخبرات غير المباشرة ما يسمعه الفنان من حكايات الآخرين عن أنفسهم . هذان اذن مصدران كبيران للانتاج الفنى : الخبرة المباشرة وتلك غير المباشرة المتمثلة في الاطلاع بوجه عام على خبرات على نحو أو آخر . ولكن يظهر من كلام نجيب محفوظ في النص موضوع الدراسة أنه يلمح الى مصدرين آخرين أو

ثلاثة ، ولنسمها من الآن : الخيال المضمونى ، وذلك الشكلى ، فضلا عن اعتباره أن الانتاج الفنى نوع من « القدرة » يوجد أو لا يوجد ، تغزر حصيلته أو ينضب .

ولنبداً من الخبرة غير المباشرة ، ومن القراءات على وجه الخصوص . يتحدث نجيب محفوظ مرارا عن حبه للقراءة ، ويستخدم كلمة « النهم » تحديداً ، ويكررها أربع مرات في مواضع مختلفة خلال أربع صفحات : « لدى نهم حاد الى القراءة » (ص ٩٢) ، « نهمى الى الجديد » (ص ٩٢) ، « نهمى الى القراءة » (ص ٩٤) ، « كان نهمى الى القراءة كبيرا » (ص ٩٥) ، ويكرر مرتين حزنه بسبب أوامر من الاطباء أخيرا بالحد من القراءة لاصابته بمرض السكر (ص ٩٢ ، ٩٥) . ويقول : « كنت في حالة قراءة مستمرة ، ثلاث ساعات يوميا » (ص ٩٥) . وهو يقرأ في موضوعات مختلفة في نفس الوقت : « تجدى أقرأ أكثر من كتاب في وقت واحد » (ص ٩٢) . ومن الطريف أنه يحدد ترتيب القراءة والكتابة ، بحيث يجعل القراءة ليس وسيلة للمعرفة وحسب ، بل وكذلك نشاطا مخففا للتوتر الشديد المعروف أنه سمة حالة الانتاج الفنى (الكتابة في حالتنا) ، فهو يقول : « أقرأ بعد أن أكتب ، لا ننى لو فعلت العكس لما استطعت النوم » (ص ٩٥) .

ومن يهتم بالقراءة يهتم بمكتبته الخاصة كذلك : « كنت أحب اقتناء الكتب أيضا » (ص ٩٤) ، « لدى عدد هائل من الروايات والكتب العلمية ، وفي مختلف المجالات ، وبمجموعة نادرة من كتب الفن » (ص ٩٥) ، ويهتم أيضا بتوسيع دائرة لغاته ، فنجد نجيب محفوظ يجيد من اللغات الاجنبية الانجليزية ، ولكن يبدو أن معرفته بالفرنسية قوية (وكان بعض اساتذة قسم الفلسفة بكلية الآداب من كبار الاساتذة الفرنسيين) ، الى حد أنه قرأ أناطول فرانس في الفرنسية ، ولكنه قرأ بروس بالانجليزية (ص ٩٤) . (وراجع ص ١٣١ حول أمنيته دراسة اللغة الفرنسية بعمق لو كان قد نال بعثة دراسية الى أوروبا) . ونظن أن له معرفة أساسية باللاتينية واليونانية بحسب برامج الدراسة في كلية الآداب ، وفي قسم الفلسفة ، في عصره ، على ما نتوقع .

وقد أشرنا ، من قبل ، الى حديثه عن البدايات الاولى لقراءاته وهو في سن العاشرة (ص ٦١) ، وفي عام ١٩٢٦ بدأ يقرأ الجرائد المصرية (ص ٩٤) . يقول عن نشاطه وهو في عقده الثانى : « بدأت . . . التنقل في القراءة ، حتى وصلت الى المنفلوطى ، ثم المجددين . قرأت أيضا للمفكرين ، وكان المفكرون هم الذين يحظون بالاحترام في هذه الفترة ، طه حسين ، العقاد ، وغيرهما ، أما الادب فقد اعتبرته هواية جانبية . كان الاحترام للفكر . وهذا أثار تساؤلاتي الفلسفية . كان العقاد يثير تساؤلات حول اصل الوجود ، علم الجمال . من هنا جاء توجهي الى الفلسفة » . (ص ٦١) . وحين حسم الصراع الداخلى في عقله ما بين التوجه الى الفلسفة (أى تكريس حياته لها) والتوجه الى الادب ، لصالح هذا الأخير ، قرر وضع نظام أو برنامج للقراءات ، « لدراسة الادب ، والاستمرار في الاطلاع على الجوانب المختلفة للثقافة العامة » (ص ٧٨) . فقد وجد أن الوقت محدود ، وكان ذلك حولى عام ١٩٣٦ (ص ٧٥) ، وعمره يدور حول

الخامسة والعشرين (قارن ص ٧٨، وبين هذه الاشارة وسابقتها في ص ٧٥ اختلاف يؤدي الى فارق عام، حيث ولد عام ١٩١٢): " كان احساسى أن الزمن محدود، وفي نفس الوقت أريد أن أقرأ في الادب، في العلم، في التاريخ، أريد أن أستمتع الى الموسيقى " (ص ٧٦). وما يلفت النظر هنا هو، كما أشرنا من قبل، تعدد اهتماماته وشمولها، فها هو يضع " نظاما للدراسة الادب "، بعد تخرجه من قسم الفلسفة بكلية الآداب، كما أنه كان متفوقا في الرياضة والعلوم أثناء مرحلته قبل الجامعية (ص ٦١، ٦٢)، ومن هنا إقباله على القراءة في العلم (ص ٧٦، ٨٢، ٩٢)، ثم ها هو يقرأ في تاريخ مصر، حين قرر كما يقول " أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائى . . . هذا ما كنت قد خططت له " (ص ٨١)، ويضيف: " كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص " (ص ٨١)، وكان قد واطب على حضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة المصرية، ليدرس " كل ما يتعلق بالعصر الفرعوني " (ص ٨٢)، كما دخل معهد الموسيقى الشرقية بالقاهرة، وانتظم فيه لمدة سنة، خلال دراسته بالجامعة، من أجل دراسة فلسفة الجمال: " ظننت أن هذا المعهد يدرس الفلسفة الجمالية في الموسيقى " (ص ١٣٣)، أما الموسيقى الغربية الكلاسيكية فقد درسها من الكتب، " وكنت أحضر السهرات التي تقيمها الفرق الزائرة " (ص ١٣٣)، كذلك: " الفن التشكيلي عرفته من الكتب " (ص ١٣٣). وفيما يخص المجالات الثقافية في الثلاثينات (أى في العقد الرابع من القرن العشرين الميلادى، أو العشرة الرابعة منه، والتي تبدأ بعام ١٩٣٠ م)، فان نجيب محفوظ يقول: " في هذا الزمن كان عدد المجالات الجادة في مصر أكثر من مجالات التسلية، بل ان الأخيرة كانت نادرة. كان عدد المجالات الجادة كبيرا، تقدم التراث العالمى في الادب، والتراث الحديث. لم تكن هناك أي مشكلة في تتبع مصادر الثقافة "، ويشير الى الصفحات الأدبية الاسبوعية للجرائد المشهورة في تلك الفترة، " مثل البلاغ الاسبوعى، والسياسية الاسبوعية، بخلاف المجلة الجديدة والمقتطف والحديث . . " (ص ٩٦). ثم يشير الى مجالات " الرواية " و " الرسالة " و " الثقافة " ضمن المجالات التى نشرت قصصا له (ص ٩٦). أخيرا، فان نجيب محفوظ يشير بالطبع الى قراءاته في الكتب الاجنبية فضلا عن الكتب العربية، كما يشير الى اقتنائه دائرة المعارف البريطانية تخصيصا (حولى أوآخر الثلاثينات؟): " كنت من الذين اشتروا نسخة من دائرة المعارف البريطانية التى استوردتها دار المعارف لأول مرة " (ص ٩٥). ومن الاسماء المصرية الهامة في فترة الثلاثينات التى أشار الى قراءته لاصحابها، مكررا الاشارة أحيانا: المنفلوطى، طه حسين، العقاد، سلامة موسى، نوفيق الحكيم، كما يذكر اسم جرجى زيدان على لسان الشيخ مصطفى عبدالرازق (الذي كان استاذا للفلسفة الاسلامية بكلية الآداب) (ص ٨١). وهو يذكر اسم احمد أمين بمناسبة نيته، أي نجيب محفوظ، جائزة عن رواية " رادوبيس " (ص ٨١)، أما كتاب المويلحي " حديث عيسى بن هشام "، الذي يذكره مرتين بمناسبة كونه الكتاب الوحيد (غير الديني؟) الذي وجدته عند أبيه (ص ٥١، ٦١)، فان السياق لايدل حسنا ان كان قد قرأه في السن التي

يتحدث عنها في هذين المكانين (حولى العاشرة من عمره) أم لا، ولكن المرجح انه قرأه من بعد على كل حال . ويشير النص، عموما وبغير تحديد، الى كتب لمؤلفين عراقيين وسوريين ومغاربة كانت توجد في المكتبات المصرية في الثلاثينات (ص ٩٣). ومن الاسماء الاجنبية سواء للكتب أو للروائيين الذين يذكر النص قراءته لهم في فترة تكوينه الادبى ما يلى : سير ريدر هجارد وتشارلس جارفيس (ص ٦١)، " مصر القديمة " لجيمس بيكى، وكان نجيب محفوظ قد بدأ في ترجمته وهو ما يزال طالبا في المرحلة الثانوية، وأكملة ونشرته " المجلة الجديدة " التى كان يصدرها سلامة موسى، ثم جمعته في كتاب من بعد ذلك (ص ٧٧)، كتاب في تاريخ الادب لمؤلفه درنك ووتر، " الجبل السحري " لتوماس مان (ص ٩٢)، سارتر، كامى (ص ٩٣)، بيكيت (ص ٩٤)، بروس، أناتول فرانس (ص ٩٤)، مؤلفات هربرت ريد في الفن التشكيلى (ص ٩٥)، " ملحمة أسرة فورسايت " لجولزورثى و " الحرب والسلام " لتولستوى و " آل بودبروك " لتوماس مان كنماذج لرواية الاحيال (ص ١٠١). ويشير نجيب محفوظ اشارة ضمنية الى أن قراءاته شملت الادب الاغريقى، ولكن اطلاعه على الادب الغربى الحديث كان له الاولوية في برنامجه فبدأ منه (ص ٧٨). أما من جهة التراث الادبى باللغة العربية، ورغم اتصاله به في المرحلة الثانوية عن طريق أمثال " الكامل " للمبرد و " الامالى " للقالى (ص ٨٠)، الا أنه يعترف : " قرأت الشعر العربى القديم، لكننى يجب أن اعترف أنني لم أقرأ التراث بانتظام " (ص ٨٠)، اللهم الا اذا كان يوسع هنا من دائرة " التراث " ليشمل النصوص الادبية وغيرها من تاريخية ودينية ولغوية ولكننا قد نجد تبريرا غير مباشر لهذا في اشارة سابقة لنجيب محفوظ أعلن فيها " أننا نفتقد التراث الروائى في الادب العربى "، ومن هنا فلم يدخل هذا التراث في برنامجه التكويني المنهجى لدراسة الرواية (قارن ص ٧٩). وهو يشير الى قراءاته في الفلسفة بوجه عام، ولا يذكر من الاستماء الا شوبنهاور ونييتشه (ص ١١٠)، ولكنه يقرر : " لا شك أن قراءتى للفلسفة كان لها تأثير كبير فيما بعد، أشعر بهذا بشكل شخصى " (ص ٩٣).

ولعل أهم نص مفرد يتحدث فيه نجيب محفوظ عن قراءاته هو هذا النص الشامل الذى نوردته بكامله لأهميته : " قرأت " الحرب والسلام " لتولستوى و " الجريمة والعقاب " لدستوفيسكى. قرأت في القصة القصيرة لتشيكوف وموباسان، في نفس الوقت قرأت لكافكا وبروست وجويس. أحببت شكسبير، أحببت سخريته وفخامته، ونشأت بينى وبينه صداقة حميمة وكأنه صديق. كذلك أحببت يوجين يونيل وابسن وسترنديج، وعشقت " موبى ديك " لميلفيل. أعجبنى دوس باسوس، ولم يعجبني همنجواى، كنت في دهشة من الضجة الكبيرة المحيطة به، أحببت من أعماله " العجوز والبحر ". وجدت فولكنر معقدا أكثر من اللازم، وأعجبت بجوزيف كونراد وشولوخوف وحافظ الشيرازى وطاغور. وهنا تلاحظ اننى لم أتأثر بكتاب واحد، بل أسهم هؤلاء كلهم في تكوينى الادبى، وعندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم. ولم تبهرنى الانجازات التكنيكية الحديثة . . " (ص ٧٩). ومن الاسماء الاجنبية التى تكررت اشارة نجيب محفوظ اليها: بروس، صاحب " البحث عن الزمن الضائع " (ص ٧٨،

٩٢، ٩٤، ١٤٢)، وتولستوى (ص ٧٨، ٩٢، ١٠١)، وجيمس جويس (ص ٧٨، ٧٩، ١٠٩ وكذا ٣٦). وفيما يخص دراسة نجيب محفوظ المنظمة للادب، فإنها لم تقتصر على قراءة الاعمال الادبية، بل شملت كذلك القراءة في تاريخ الادب (ص ٧٨) ودراسة فن الرواية، حيث يشير الى قراءته لكتاب " عن اجرومية الرواية " و " للعديد من الكتب عن فن الرواية " (ص ١٠٠).

ونختتم هذا القسم عن قراءات نجيب محفوظ بكلمة هي فصل الخطاب بالفعل، وتقدم ملاحظة نافذة تبدد سذاجة الاعتقاد في التأثير المباشر التلقائي للقراءة، وتنبهنا الى أن فعل القراءة لا يتكون مجاله من الكتاب المقروء وحسب، بل ومن القارئ كذلك بما لديه من ميول وما يصدره من ردود أفعال. يقول: " هناك أشياء تقرأها ولا تستجيب لها، وهناك قراءات أخرى تتجاوب معها " (ص ١٠٠). فالمحك في التأثير هو أن تقابل المنبه الخارجي موجات استقبال داخلية موافقة وإيجابية، والا فإنه يمر وراء غيره كحبرة عابرة، ولا يبقى منه شيء أو يكاد، اللهم الا أثر المعرفة المدركة، على عكس القراءة التي تثير تناعما مع توجهات داخلية أصلية، فتفاعل معها على نحو إيجابي، فيما ساء المص " بالاستجابة " و " بالتجاوب "، وفي الكلمتين يوجد اطار الرسالة وتلقيها والجواب عليها على نحو أو آخر. (حول معيار " الاتفاق مع الذات " و " الاخلاص للذات "، راجع ص ١٠٩).

ونأتى الآن الى نوع " الخبرات المباشرة "، ونقسمها الى ثلاثة أقسام: خبرات مع البشر والواقع عموما، وخبرات مع المرأة خصوصا، وخبرات مع بعض الامكنة أخيرا.

ونبدأ من بعض العموميات المتصلة بتصور نجيب محفوظ عن خبرته. ونلاحظ أول ما نلاحظ أمرين: الأول أنه يصفها بالضخامة (ص ١٠٦)، والتكامل (ص ١٠٧)، والاكتمال (ص ١٠٧)، ويسمى بالمنجم (ص ١٠٨)، وبالمخرون (ص ١١). الامر الثاني أنه يهتم أعظم ما يهتم بخبرته التي استقاها في طفولته وصباه وشبابه، ونادرا ما يمتد بها الى ما بعد فترة العقد الخامس من عمره. وهو يؤكد على أحد جوانب أهمية الخبرة الاولى، في الطفولة خاصة، ألا وهو جانب التلقائية او الطبيعية: " هذه الفترة عاشها [المرء] بدون تخطيط، الذي كان يتحكم في علاقاتها [هو] العلاقات الانسانية، أنت تعرف الانسان كانسان . . . ويس . . . فيه مودة، نفور، حب، كله طبيعي " (ص ١٠٧). وحين يصل المرء الى سن العشرينات، أى الى العشر الثالثة، يكون قد تكون لديه " مخزون تجارب لا حصر لها، تؤثر في الوجدان متراكمة " (ص ١١٠). ان " القديم " هو المهم عند نجيب محفوظ، أى ما عايشه مباشرة وتلقائيا في عصر الطفولة والشباب: " ما هي التجربة الحية المكتملة التي عشتها ؟ ستجد أنها تتمثل في القديم، ليس بمعنى الرجوع الى قيمه، أو بمعنى رفض الجديد، ولكن باعتباره المأوى الخاص بك، لانك عايشته وفهمته " (ص ١٠٧). ويؤكد على مفهوم " المأوى " مرة أخرى: " مع تقدم العمر يشعر الانسان ويدرك أن منشأه هو المأوى، كأنه يعيد دورة الحياة " (ص ١٠٧). ولا نريد أن نتوقف هنا عند طابع " المصرية " في هذا الموقف، ولا على وجود شواهد عند أدباء

آخرين كانت أعمالهم انعكاسا لخبرات شديدة التنوع خلال مراحل العمر المختلفة، وإن كان هناك بالفعل، مثل نجيب محفوظ، من اهتم بمرحلة مخصوصة من مراحل خبراته وانغمس في استيحاءاتها أما في كل أعماله، وأما في بعضها على الأقل (وهذا الوضع الأخير هو وضع نجيب محفوظ: "ان الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش هي أحب أعمالى الى نفسى" (ص ١٠٧)، وهى كلها تدور في " الحارة " وانتجها في فترات مختلفة من عمره، وسنعود الى هذا من بعد). وإذا كان مفهوم " المأوى " يشير الى البعد النفسي للتجربة، فإن نجيب محفوظ يشير اليها من حيث بعدها الفنى باستخدام تشبيه حفري: " ان المنجم الحقيقى هو الماضى البعيد. ستجد انك تحب كل من عرفت، وترغب في الكتابة عنهم " (ص ١٠٨). وهو يصور تجربته الفكرية أو الذهنية، وهى التى تعود الى مرحلة الشباب على الخصوص بطبيعة الحال، والتى ستعكس بصفة خاصة على أهم أعماله اطلاقا، وهى الثلاثية، على أنها تجربة المواجهة بين الشرق والغرب، وهو يصف هذه التجربة بالضخامة: "عانيت بسبب ذلك تجربة ضخمة" (ص ١٠٦)، ويكرر استخدام كلمة "معاناة" مرتين بعد ذلك في نفس الصفحة، ويقول عن هذه التجربة إنها أتت بتغيرات " في النفس وفي الروح وفي العقل "، " فكان من الضروري ان تنعكس في الرواية " (ص ١٠٦)، ويقصد الثلاثية)، وهو يضع نفسه في هذا الاطار في صيغة توفيق الحكيم ويحمي حقى والطيب صالح، على اختلاف قوى عنهم، فهم يتحدثون حديث من ذهب الى الغرب ومعه الشرق، بينما روايته هو " تمثل الذى وجد الغرب وهو في الشرق " (ص ١٠٦). وربما نلمح في هذا التقرير اشارة الى تميز تجربة نجيب محفوظ نوعيا، وهو يشير في مكان اخر الى أن الواقع الذى خبره من داخله خبرة دقيقة تفصيلية لم يكن قد وجد من يصفه من قبله، وهو يفسر أخذه بالشكل الواقعى في الرواية وكأنه قد فرض عليه فرضا، أو كأن التجربة هى التى فرضت شكل التعبير عنها، وهو ما أبعدته عن تيارات فنية أوربية، تلك التى أصبحت تهتم " باللاوعى وما وراء الواقع " بعد أن تعرض الادب الغربى للواقع من قبل هذا. في مئات الاعمال، "ثم انكفأ الى الداخل"، أما الواقع الذى عايشه نجيب محفوظ فلم يكن قد وجد بعد من يصفه. يقول في نص هام: " بالنسبة لى، وللواقع الذى أعبر عنه، لم يكن قد عولج معالجة واقعية بعد حتى أقدم على استخدام الاساليب الادبية الحديثة التى كنت أقرأ عنها وقتئذ. كيف اغوص الى واقع لم يوصف في ظاهره، ولم ترصد علاقاته... [كانت هذه هى مهمته، كما يظهر من السياق] في " خان الخليلى " ناس أحياء، يعيشون ويتألمون، ويترددون على المقاهى... " (ص ٧٩).

كانت هذه بعض العموميات، حول تصور نجيب محفوظ لنوع خبرته. ونأتى الآن الى القسم الأول من أقسام خبراته، وهو المتصل بمعرفته بالبشر وبالواقع عموما (وهذا التقسيم " تعسفى "، ومصدره الباحث وليس النص موضع الدراسة). ونقسم هذا القسم الى موضوعات: الطفولة، الاصدقاء، الوظيفة، معرفة الواقع عامة والخبرة السياسية خاصة.

الطفولة :

يهتم نجيب محفوظ بطفولته اهتماما كبيرا، وقد سبق أن رأينا منذ قليل شواهد على هذا ، ويخصص النص لها ثمانى صفحات من مجموع ١٥٠ صفحة . وقد رأيناه يؤكد أن طفولته كانت عادية وطبيعية (ص ٥٢)، ورأينا علاقته بأمه وأبيه ، وهو يشير الى تجربة حرمانه من الحياة مع اخوته ، لفارق السن الكبير، وهنا نجد أنفسنا أمام نوع من المصدر السلبي لانتاجه الفنى ، فلأنه لم يعرف الاخوة الفعلية فانه يكتب عنها : " كنت محروما من الاحساس بالاخوة . . . لهذا تلاحظ دائما أننى أصور فى كثير من أعمالى علاقات أخوة بين أشقاء ، وهذا نتيجة لحرمانى من هذه العلاقة . يبدو هذا فى الثلاثية ، فى " بداية ونهاية " ، فى " خان الخليل " . لم أجرب هذه العلاقة فى الحياة الحقيقية . كنت دائما أنظر اليها كشئ محرم أو مجهول . كنت أتمنى أن يكون لدى نفس العلاقات [التي] بين أصدقائى الاخوة " (ص ٤٥ - ٤٦) . ولكن ، فى المقابل ، كان له أصدقاء كثيرون من الاطفال (ص ٥٠) ، وسيستمر على صلة ببعضهم حين ينتقل مسكنه من الجمالية الى العباسية ، وهو فى سن الثانية عشرة . وربما كانت أهم المعالم فى الخبرة التى انطبع بها نجيب محفوظ فى طفولته هى : الحارة (ص ٤٦ - ٤٧) ، والنساء اللاتى كن يترددن على أمه فى بيتهم : " من الشخصيات التى لأنساها أيضا النساء اللواتى كن يترددن على البيت ليقمن باعداد الاحجية ، وأعمال السحر ، كنت أرقبهن عندما يجثن الى أمي ، يجلسن معها ، يتحدثن . من معالم طفولتى أيضا الكُتّاب . . . علمنا الشقاوة ، ولكنه علمنا مبادئ الدين . . . كان مختلطا للجنسين " ، وقد ذهب اليه فى سن الرابعة (ص ٤٩) ، والخروج الى الاثار (ص ٤٩) .

ويقول نجيب محفوظ ان طفولته تنعكس بشكل خاص فى الثلاثية وفى " حكايات حارتنا " ، فضلا عن اعمال اخرى : " لقد انعكست حياتى فى الطفولة فى الثلاثية الى حد ما ، وفى " حكايات حارتنا " بشكل أكبر " (ص ٥٢) ، ولكنه يعدل من حكمه بعض الشئ : " حكايات حارتنا ، تقول إن السبب ارتباطها بالطفولة ، ربما كان هذا صحيحا ، ولكن معظمها خلق بحت " (ص ١٤٠) . ويعود الى الثلاثية ليؤكد صلتها بطفولته : " نعود الى الثلاثية . ان مادتها يمكن القول انها عاشت معى منذ الطفولة " (ص ١٠٥) .

الاصدقاء :

يبدو أن الصداقة تحتل مكانة هامة فى حياة نجيب محفوظ ، والشواهد على ذلك كثيرة (راجع مثلاً ص ٢٩ - ٣٠ ، ٣١ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، وخاصة ٥٥ و ٦٠) ، بل يكفى أن هذا الكتاب موضع الدراسة ماهو الا ثمرة الصداقة بين مؤلفه ومحرره ونجيب محفوظ (راجع ص ٥٩) ، ولكن الذى يهمنا فى هذا المقام هو كيف كان الاصدقاء أو علاقات الصداقة من مصادر الانتاج الفنى عند هذا الكاتب . لقد كانت أولى تأليفه ، وهو فى عمر عشر سنوات ،

بسبب أحد اصدقائه الذي رآه نجيب محفوظ يقرأ كتابا، وكان رواية بوليسية عنوانها "ابن جونسون" فاستعارها منه وقرأها، وأخذ يؤلف على طريقة إعادة كتابة ما يقرأ من الروايات بعد ذلك (ص ٦٠ - ٦١)، مع اضافة أشياء من عنده: "مع ملاحظة الاضافات التي أضيفها من حياتي، من علاقاتي وخناقاتي مع الاصدقاء". وربما كان أهم من أثر فيه من أصدقاء هم أولئك الذين تعرف اليهم في مرحلة الصبا، بعد انتقال مسكنه الى العباسية. يقول عنهم: "كان اصدقاء العباسية مجموعة متناقضة، فيها كل نوعيات البشرية، من أسماها الى ادناها، فيهم ناس تقلدوا أكبر المناصب المهنية... ومنهم بلطجية وبرمجية ومنهم فتوات. والعلاقة بيننا كانت حميدة، حتى الشرير منهم كان يمارس شره بعيدا عنا. كانوا أكثر من مجموعة، لكنني كنت صديقا لكل. كلهم شخصيات لاتنسى" (ص ٥٣). وعلق محرر الكتاب، جمال الغيطاني، قائلا: "استوحى ادينا الكبير شخصيات عديدة من اصدقاء العباسية في رواياته، ولكنني أشير الى عمل واحد، كتب فيه عن بعضهم بشكل مباشر، أقصد "المرايا" (ص ٥٤). ويفصل نجيب محفوظ طويلا بشأن صديق لم يذكر اسمه من "شلة" العباسية (ص ٥٤ - ٥٥)، عرف بفضل زقاق المدق ويقول: "شخصيته وتجاربه فتحت لي عوالم عديدة، كتبت عنها العديد من المرات، وهي موزعة في كثير من الروايات" (ص ٥٥)، وتهمن الاشارة في هذا النص الى معنى "إعادة الاستلham" وتعدد الاعمال الفنية التي تستلهم فيها نفس الشخصية الواقعية.

الوظيفة :

أحب نجيب محفوظ وظيفته (ص ١٤١)، واستثمرها أنجح استثمار في رواياته، حيث كان "يتعامل يوميا مع العديد من الناس ونماذج لاحتصر لها" (ص ١٤١). وهو يخص بالذكر المرحلة التي عمل خلالها في وزارة الاوقاف حيث مرت عليه شخصيات من نوعيات مختلفة، و في مشروع "القرض الحسن" على الاخص: "كانت النساء يجئن ليرهن الحلى والمصاغ، طوال النهار أتحدث وأرغى مع النساء القادמות من الحوارى والاحياء الشعبية" (ص ١٤٢). أما عن زملاء فانه يقول صراحة: "استوحيت الكثير من الموظفين" (ص ١٤٢)، ويقرر انتشار الفساد بأنواعه في الجهاز الادارى في فترة الاربعينات (ص ١٤١ - ١٤٢) (ويشير محرر الكتاب الى عدد من شخصيات "المرايا" من الموظفين زملاء نجيب محفوظ، ص ١٤٢ - ١٤٣).

معرفة الواقع بعامة والتجربة السياسية بخاصة

تيسرت لنجيب محفوظ معرفة مبكرة بشتى طبقات المجتمع، منذ أن كان طفلا، وفي اطار الحى الذى ولد فيه، حى الجمالية، وفي داخل "الحارة" التي كانت الوحدة الاساسية في تقسيم

أحياء القاهرة القديمة : " كانت الحارة في ذلك الوقت عالما غريبا ، حيث تتمثل فيها جميع طبقات الشعب المصرى . تجد مثلا رُبعا يسكنه أناسا بسطاء . . . وامام الربع مباشرة تجد بيتا صغيرا . . . ثم تجد بيوت أعيان كبار . . . وبيوت قديمة اصحابها تجار . . . كنت تجد أغنى فئات المجتمع ثم الطبقة المتوسطة ثم الفقراء " (ص ٤٧) . وقد بدأ معرفة القاهرة من خلال مصاحبته والدته في العادة ، ومع رب الاسرة احيانا (ص ٤٩) ، وهو لا يزال طفلا ، ثم عرفها مع أصدقائه في صباه ، ويذكر أحدهم على الخصوص ، هو ذلك الذى عرفه الى زقاق المدق ، وعنه يقول : " الحقيقة أنه هو الذى عرفنا الطريق الى أنحاء القاهرة " (ص ٥٥) . وبصفة عامة فان نجيب محفوظ يعترف بفضل المصدر الواقعى فى انشاء شخصياته ، ويقول مثلا : " ان تسعين فى المائة من شخصيات الثلاثية لها اصول واقعية " . ولكن الخبرة الواقعية لها حدود بعد كل شىء ، فهى لا تكفى بذاتها لخلق الشخصيات وإيجاد التفاعلات ، بل لعل محصولها ، مأخوذاً فى ذاته ، أن يكون بغير ذى بال : " اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جدا " . ويقابل نجيب محفوظ ما بين المعرفة الواقعية وبين دور الخلق الفنى مقابلة قوية حاسمة : " أحيانا يخيل اليك أنك تعرف كل شىء عن شخص معين ، واذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئا . لكن عندما يتعلق الأمر بالخلق . . . توجد شخصيات مختلفة وجديدة " (ص ١٤٠) .

ونأتى الى خبرته السياسية بوجه خاص (ومن المفهوم أن المقصود بها على الاخص هو خبرته فى الطفولة والصبا والشباب) . وهى تبدأ ، هى الاخرى ، منذ الطفولة ، من داخل البيت أولا ، حيث كانت صلة البيت بالحياة العامة ذات صبغة سياسية (ص ٥١) ، وحيث كان الاب يتحدث دائما عن السياسة ، وبحماس شديد ، ومن هنا فان منزل العائلة كان مدخله الاول الى السياسة ، خاصة وأن الام نفسها كان لها موقفها السياسى : " دخلت السياسة حياتى منذ الطفولة ، عندما كنت أرى المظاهرات فى ميدان بيت القاضى . فى المنزل ، كان الوالد والوالدة متعاطفين مع الوفد ، واذا ذكر اسم سعد زغلول ، فانه يذكر باحترام وتقدير " (ص ١١١) . ونلاحظ أن اهتمام الاب لم ينحصر فى الالتزام بالموقف الوفدى ، بل كان هذا الاهتمام جزءا من انضوائه تحت لواء التيار الوطنى بوجه أعم ، حيث كان يتحدث عن سعد زغلول وعن محمد فريد وعن مصطفى كامل زعيمى الحزب الوطنى من قبل الوفد (ص ٥٠) . وفى البيت أيضا عرف القسوى المتصارعة على الساحة : الوفد والسراى والانجليز (ص ٥٠) ، وفى سن السابعة لاحت السياسة أمامه لعبة دموية ، حيث رأى ضرب الرصاص من نافذة منزلهم ، كما شاهد سقوط الموتى والجرحى (ص ٥٢) . ويعود نجيب محفوظ الى " مظاهرات النساء من بنات البلد " مرة ومرتين : فى الاولى ، وبينما كان فى زيارته الاولى مع محرر الكتاب الى دار " اخبار اليوم " ، عندما التقى مع الصحفى الاستاذ مصطفى أمين لأول مرة ، كان هذا الاخير يريه صورا نادرة لاحداث ثورة ١٩١٩ ، ويقول جمال الغيطانى : " واستغرق كاتبنا الكبير [أى نجيب محفوظ] فى الرؤية ، صور المظاهرات ، أصحاب الجلابيب ، حفاة الاقدام . . . مظاهرات النساء ، نساء يرتدين الملاءات اللف ، والخبرات ، الرجال يحفون بهن " (ص ٤٣) ، ونساء الخبرات يتتمين

بالطبع الى الطبقة المتوسطة وما فوقها، واذا بنجيب محفوظ يسأل مضيفه وكأنه ينبهه على نحو لطيف الى الأهم: " هل رأيت مظاهرات النساء الشعبيات بالملاءات اللف ؟ " (ص ٤٤). فمن الواضح أن هذه الخبرة تلح عليه كثيرا، فليس من العجيب أن يعود اليها ويصرح: " ما أذكره ويهزنى حتى الآن هو مظاهرات النساء في ميدان بيت القاضى وشوارع الجمالية. كتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وحروج طالبات مدرسة السنية، لكنها لا تذكر مظاهرات نساء الحواري والازقة. لقد رأيتهن بعينى، وكان شيئا لا مثيل له. في صور المظاهرات ترى النساء المحجبات زوجات الباشوات، ويقولون: المرأة المصرية. امرأة مصرية مين؟ أنا شفت آلاف النساء في الجمالية فوق عربات الكارو. . . نساء الحواري." (ص ١١١).

رأينا نجيب محفوظ يقول: " ما أكثر ما رأيت " من المظاهرات (ص ١٧)، و " رأيت كل المظاهرات التى مرت ببيت القاضى " (ص ٤٧)، ولكنه يقول أيضا: " اشتركت في جميع المظاهرات التى جرت " (ص ١١٤)، ويحكى بالتفصيل حكاية مظاهرة في شارع محمد على كاد يفقد فيها حياته، لولا سرعته في الجرى وعون امرأة أطلت فجأة من احدى الشرفات (ص ١١٤ - ١١٥)، ولتذكر مرة أخرى ان سنه تدور حول السابعة ايام ثورة ١٩١٩. لقد كانت هذه الاحداث ذات خطورة عظيمة في وعيه، ويعبر عن هذا بأقوى تعبير وأوجزه: " يمكن القول إن اكبر شيء هز الأمن الطفولى هو ثورة ١٩١٩. شفتنا الانجليز، وسمعنا ضرب الرصاص وشفت الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضى " (ص ٥٢).

كان كل الوطنيين وفديين أيام ثورة ١٩١٩، وكان نجيب محفوظ كذلك، وسيستمر وفديا من بعدها. يشير الى هذا الكاتب مصطفى أمين: " موقف أخبار اليوم كان ضد مصطفى النحاس وأنت معروف بوفديتك " (ص ٤٢). ويقول هو نفسه: " كان الوفد هو حزب الامة بلا جدال، وكان من يقول انه ليس وفديا يبدو في نظرنا كأنه كافر. كان الوفد يعبر عن القضية الوطنية والاجتماعية. كان أول انقلاب على الدستور مصيبة، بعده كنت أمشى أكلّم نفسى من الضيق والقهر " (١١٥). وتحتل شخصية سعد زغلول مكانا متميزا في " نجيب محفوظ يتذكر " حيث تتعدد الاشارات اليه، وهى تتركز ما بين صفحات ١١١ - ١١٩. وقد كان اسمه موضع " احترام وتقديس "، حتى أنه: " عندما بدأت أقرأ الصحف، كنت أجرى بعينى على السطور حتى أجد اسم الزعيم فأتوقف عنده " (ص ١١١). وهو لم ير الزعيم بعينه، ولكنه شارك في جنازته: " من المشاهد التى لن أنساها جنازة سعد زغلول " (ص ١١٦). ويصرح تصريحاً في التلفزيون في عصر جمال عبدالناصر: " ان أحب زعيم الى نفسى هو سعد زغلول " (ص ١١٨)، ويعود الى استخدام كلمة " الحب " مرتين: " كان سعد محبوبا الى درجة غريبة " (ص ١١٦)، " هذا الحب كان مدرسة للوطنية " (ص ١١٧). فيكون نجيب محفوظ قد دخل عدة مدارس للوطنية: مدرسة بيتهم حيث أبوه وأمه مجتمعان على حب الوفد والوطنية، ومدرسة حب سعد زغلول هذه، وهو يضيف مدرسة ثالثة: " مازرع في أرواحنا الوطنية، وعلمنا

الاجتماعية كذلك، وهي أيضا المنبع الحيوي والراعية، وهي أخيرا نوع من السربل ومصدر للقيم. ونرى نجيب محفوظ يميز بين الكلام عن المرأة والكلام عن الحب، ثم لا يجعل الحب مساويا على الدقة للمرأة. ففي أهم نصوصه عن المرأة في الكتاب موضع الدراسة يقول كما رأينا للتو: " الحقيقة أن المرأة في حياتي وأدبي شيء واحد. لعبت المرأة في حياتي دورا كبيرا، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها " (ص ١٤٩) ، ولكنه يعدد أربع مراتب لهذا التأثير الانثوي: أولها " اثر الوالدة في التربية، ونوع الثقافة التي منحتها لي "، ثم تجربة الحب الاول والاكبر في حياته، ثم تجارب حب سريعة " مع عدد كبير من النساء والفتيات، ناهج عجيبة وغريبة، ظهرت فيها بعد في أعالي كلها "، ثم زواجه أخيرا (ص ١٤٩). فالمرأة اذن ليست الحب وحسب. ولكن الحب أيضا ليس هو المرأة وحسب: ففي نص طريف يجعل نجيب محفوظ مفهوم الحب أعم من مفهوم المرأة، ويذهب بولائه الأول الى الحب عامة وليس الى حب المرأة على الخصوص: " كتبت الكثير من أعالي تحت تأثير حالة حب، ليس من الضروري وأنا أعيش التجربة، لكن بعد مرورها. وأعتقد أن الأديب يبدع أفضل ما عنده وهو يحب. ولما كان حب المرأة ليس متاحا دائما، فقد كان حب أي شيء [يجل] محل حب المرأة " (ص ١٤٩). ولكنه لا يوضح معنى ما يقصد بهذه الكلمات الأخيرة وليس من اليسير محاولة استكناه ما يقصد، فنقف عند هذا الحد.

لقد تحدثنا من قبل عن تأثير أمه في تكوينه العام، وهو يتحدث عن زواجه المتأخر، وبينما كان يخشى أن يحطم الزواج حياته الأدبية، اذا به يرى أن: " حياتي الزوجية قد ساعدتني، وليس العكس " (ص ١٥٠). ولا يشير الكتاب أي إشارة الى تجاربه الغرامية الكثيرة السريعة، ولكنه يعود مرة ومرة الى حبه الأول والأكبر، الذي ستبدو آثاره، كما يقول، في تجربة " كمال عبدالجواد " في الثلاثية وجبه " لعائدة شداد " (ص ٥٨)، والذي يرق وجه نجيب محفوظ عند الحديث عنه (ص ٢٣). هذا الحب (الذي كان " التجربة العظمى في حياته حتى الآن "، كما يقول جمال الغيطاني (ص ٢٣) وراجع حوله ص ٢٣، ٩٨، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦)، يصفه نجيب محفوظ بقوله: " العباسية عرفت أول حب لي من نوعه. كانت تجربة مجردة من العلاقات [أي من الاتصال الشخصي] نظرا لفوارق السن، والطبقة. من هنا لم تعرف هذه العلاقة أي شكل من التواصل، وربما لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثير مما أضفيتها عليها " (ص ٥٨). لقد كان اذن حبا من طرف واحد، على ما يبدو، هو حالة حب الحب من خلال طرف ثالث هو المحبوبة، فنكون اذن بنزاء " ابداع غرامي " مقابل لحالة الخلق الفني. ويشير نجيب محفوظ على الخصوص الى انجذابه الى وجه تلك المحبوبة وكأنه كان على موعد معه من قديم (ص ١٤٣). يقول في نص من " المرايا "، ومن فصل " صفاء الكاتب "، ألحقه المحرر بكلام نجيب محفوظ مما يدل على صلتها المباشرة بغرامه الأكبر: " وبمجرد أن وقعت عيناه على وجه

الفتاة عانقت سرا من أسرار الحياة المتفجرة " (ص ١٤٤)، " وتمثل ذلك الحب في صورة قوة طاغية متسلطة لا تقنع بأقل من التهام الروح والجسد. قذف بي في جحيم الألم، وصهرني، و خلق مني معدنا جديدا تواقا الى الوجود، ينجذب الى كل جميل وحقيقي فيه ". " وبقي الحب، بعد اختفاء خالقه، ما لا يقل عن عشرة أعوام، مشتتلا كجنون لا علاج له، ثم استكن على مدى العمر في أعماقي كقوة خامدة، ربما حركتها نغمة أو منظر أو ذكرى، فتدب فيها حياة هادئة مؤقتة تقطع بأنه لم يدركه الفناء بعد " (ص ١٤٦). ويفسر هذا الفصل نفسه وظيفة هذا الحب في حياة نجيب محفوظ بأنه أُلقي فيها كمثير، كأنه " شفرة " تشير الى شيء، وكان عليه أن يحل رموزها للوصول اليه (ص ١٤٦).

ولكن المرأة قوة اجتماعية ضخمة أيضا، ووجود موضوعي أمام الرجل وفي تجربة الحياة، ومن هذه الناحية فان نجيب محفوظ قد خبر الكثير عن النساء خلال حياته وبدءا من طفولته، كما سبق واشرنا الى ذلك. ولا شك أن اهتمامه " بمظاهرات نساء الحوارى والأزقة " (ص ١١١) هو مظهر من مظاهر انتباهه الى المرأة كقوة اجتماعية، أضف الى هذا خبرته بالفتوات من النساء، و " بالمعلمات " منهن في الأحياء الشعبية (١٢٦). وقد أشرنا الى استمتاعه بالحديث مع النساء القاديات لرهن حليهن في مشروع القرض الحسن (ص ١٤٢). ويقول برنة فيها شيء من المفارقة بمعرفة الواقع من داخله وبصفة أصلية: " عرفت النساء في الأحياء الشعبية من المعاشة المباشرة. يكفي حلوسي أمام بيتنا في الجمالية. كن يجئن الى أمي، احداهن تباع الفراخ، أخرى تكشف البخت، دلالات، منهن نساء واطبن على زيارتنا في العباسية. كنت أصغي اليهن في أحاديثهن مع الوالدة، وهن يروين لها الأخبار، وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن في رواياتي فيما بعد " (ص ١٤٧-١٤٨). واذا كان قد عبر في رواياته عن كثير من المنحرفات، فلأنهن جزء من الواقع، بل إنه يعتبر " رواياته حشمة بالنسبة للواقع ": " اعرف عن الواقع الاجتماعي حقائق مخيفة. ما عرفته بالمشاهدة بسيط لأنه لا يؤدي الى الحقيقة بالضبط. . . الحياة الاجتماعية التحتية مرعبة. لماذا نتجاهلها؟ " (ص ١٤٧). ونلاحظ أخيرا أن نجيب محفوظ يقصر حديثه عن خبرته بمعرفة أحوال النساء على نساء المدينة، وليس نساء الريف.

ونختتم هذا القسم عن الخبرة الانسانية لنجيب محفوظ، والتي ستصبح من بعد مادة يعمل عليها خياله وقدرته التشكيلية، بملاحظة نعتبرها ذات أهمية، وهي جدية الفنان الباحث عن معرفة البشر، الا وهي ما يمكن أن نسميه " موقف الحياء النسبي للفنان " وهو في غمار علاقاته الانسانية، إن مشاركة فاعلة وإن ملاحظة من الخارج وحسب. ونقصد بها، على التعميم، أن الفنان يجاهد أن يحتفظ لوغيه بقدر من المسافة المناسبة تبعده، أي وعيه الفني، عن أن ينغمر تماما وبكله في خبرات الفنان من حيث هو انسان فاعل، فكأنه انسان ذو مواقف

وعواطف خاصة وذو اختيار في علاقة القبول والنفور وغيرها، ولكنه أيضا، ومن ناحية مختلفة بعض الشيء، الفنان الذي يراقب كل شيء ويتمثل كل شيء بنوع من موقف الملاحظة الموضوعية. وقد بدا لنا أن هذا ينطبق على حالة نجيب محفوظ من عدد من الملاحظات الجانبية في نصنا، ولكنها ذات دلالة، أهمها اثنتان: الأولى أنه في نفس الوقت الذي يقول فيه عن أصدقاء العباسية أنه كانت تتمثل فيهم "كل نوعيات البشرية، من أسماها إلى أدناها"، إلا أنه يقول أيضا: "لكنني كنت صديقا لكل. كلهم شخصيات لا تنسى" (ص ٥٣). ونرى أن الذي يتكلم هنا ليس نجيب محفوظ الإنسان الفاعل المختار بل هو الفنان فيه، وهو الذي يظهر خاصة في الجملة الثانية. (قارن أيضا اشارته إلى اهتمامه بمعرفة "الإنسان في كامل أبعاده"، ص ١٠٨، وكذلك قوله في نفس الصفحة: "ستجد أنك تحب كل من عرفت، وترغب في الكتابة عنهم"). الملاحظة الثانية هي التي تجدها في قوله عن الباشوات: "لم أعرف الباشوات إلا في ندوة توفيق الحكيم بعد ثورة يوليو. كنت أجلس عند حافة المقعد، أنظر إليهم من بعيد" (ص ٣٣).

خبرة المكان:

لسنا هنا في مجال خبرة وحسب، بل وانجذاب حقيقي في بعض الأحيان ومعرفة حميمة في بعض آخر. وإذا كان هناك من الأدباء من يدور أدبهم في فلك الزمان كمقولة مركزية، مثل بروسست الفرنسي الذي يرد اسمه كثيرا كما رأينا في "نجيب محفوظ يتذكر"، فإن المكان قد يبدو هو المقولة المركزية في أدب نجيب محفوظ بوجه عام، أو في أهم إنتاجه على الأقل، وهو ما يظهر، على نحو مباشر، من العناوين المكانية لكثير من رواياته، مثل: "القاهرة الجديدة"، "خان الخليلي"، "زقاق المدق"، "بين القصرين"، "قصر الشوق"، "السكرية"، "حكايات حارتنا"، "أولاد حارتنا". . . يقول جمال الغيطاني محرر هذه السيرة مشيراً إلى أهمية المكان عند شخص المؤلف وفي أدبه على السواء: "لم أر إنساناً ارتبط بمكان نشأته الأولى مثل نجيب محفوظ. عاش في الجمالية اثني عشر عاماً، هي الأعوام الأولى من عمره، ثم انتقل إلى العباسية، لكنه ظل مشدوداً إلى الحوار والأزقة والأقبية، إلى الحسين، إلى الجمالية، إلى الناس الذين عرفهم وعرفوه. ثم كان المكان محورا لاهم وأعظم أعماله الأدبية" (ص ٨٠). وقد أحسن هذا التقرير حين أشار إلى "الناس" ضمن مكونات عامل "المكان"، فالمكان المقصود أنها هو مكان حي، وليس مجرد موضع هندسي. ولكننا نذهب إلى أبعد من هذا، ونشير إلى أن غرام نجيب محفوظ أنها يتجه في المحل الأول إلى "القديم"، وصحيح أن هذا القديم يتمثل أظهر ما يتمثل في الأمكنة، ولكنه زمني ومكاني معاً، ويتحدث محرر السيرة عن زيارة نجيب محفوظ إلى مكان بقايا مقهى الفيشاوي، ويقول إن الزيارة أثارت "حنينه إلى الزمن القديم"، فهنا يجتمع المكان والزمان، ويكون المكان وسيلة لاستدعاء الزمان الماضي (ص ١٧)، وما

التعلق بالمكان الا نتيجة أنه هو الذي يبقى ويدوم، نسبيا، في مقابل الزمان الذي يفلت في كل لحظة ويتحول على الفور الى ماض تولى. يقول نجيب محفوظ: "التجربة الحية المكتملة التي عشتها... تتمثل في القديم... باعتباره المأوى الخاص بك، لانك عايشته وفهمته" (ص ١٠٧). بل إنه يسمى هذا القديم باسمه: عصر الطفولة: "يركن الانسان الى طفولته، الى العمر الذي انقضى. من هنا قد أكون أجبت عن سؤالك حول حنيني الى الحارة، ومصادر رواية الحرافيش، والقدرة على استعادة واقع انقضى... ينجح الى أن الانسان كلما تقدم في العمر يتذكر طفولته أكثر، ويستعيد تفاصيل كان ينجح اليه أنها اندثرت" (ص ١٠٧).

تدور أحداث معظم انتاج نجيب محفوظ في القاهرة، وفي القاهرة القديمة خاصة، وفي حي الجمالية وما حوله خصوصا، وفي الحارة على وجه أخص. واذا كان هناك مكانان يتردد ذكرهما في كلام نجيب محفوظ أكثر من غيرهما، فهما حي الجمالية وموقع الحارة، ولكننا نشير الى أماكن أخرى يرد ذكرها في "نجيب محفوظ يتذكر"، فتحدث على الترتيب عن: الجمالية، الحارة، المقهى، روض الفرج، وذلك باعتبارها من المصادر العامة للإبداع الفني عند هذا المؤلف.

"الجمالية" (نسبة الى بدر الدين الجمالي، "أمير الجيوش" والقائد المشهور في العصر الفاطمي وباني أهم أسوار القاهرة) هي الحي الذي ولد فيه ونشأ نجيب محفوظ وبقي في إطاره حتى سن الثانية عشرة. يقول جمال الغيطاني: "غاصت الاعوام اثنا عشرة التي قضاه نجيب محفوظ في الجمالية الى أعماقه، وانعكست بقوة في عالمه الروائي" (ص ١٩)، ولاحظ ارتباط المكان بالزمان). وقد ظل يهفو اليها دائما: "المكان الذي بقيت مشدودا اليه، اتطلع اليه دائما هو منطقة الجمالية" (ص ٥٢). "لم أنس الجمالية. حنيني اليها ظل قويا. دائما كنت أشعر بالرغبة في العودة الى الجمالية، الى أصدقائي هناك" (ص ٥٤)، ولاحظ اضافة العنصر الانساني مثلا في الأصدقاء، والمقصود هنا أصدقاء الصبا). "كنت أتردد على المنطقة بافتتان لاحد له" (ص ٥٦)، والاشارة المباشرة هنا الى "منطقة الحسين"، ولكنه يشير الى الجمالية، بعد ذلك بسطور قليلة، وكأنه يتحدث عن مقصود واحد)، يقول هذا عن فترة رجولته، وكان يتحدث من قبل عن "استمتاعه بالمنطقة" "سيرا على الأقدام من بوابة الفتوح فشارع المعز لدين الله الفاطمي حتى الغورية"، في فترة الصبا والشباب المبكر (ص ٥٤). يقول محرر السيرة: "لم ينقطع عن الجمالية. ظل حنينه الى القاهرة القديمة قويا جارفا، وأصبح هذا العالم القديم وتلك الحوارى العتيقة، بمثابة القلب لكل أعماله، واستطاع ان يعكس روحها بقوة وصدق" (ص ١٨). وقد عاد نجيب محفوظ الى الجمالية كموظف، في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات (ص ٥٧)، وكان يرمى من وراء ذلك الى أهداف فنية، حيث كان مقره الجديد في مكتبة الغورى بعيدا عن سيطرة رؤساء الادارات في المقر المركزي لوزارة الأوقاف، فأتاح له هذا قدرا من حرية الحركة: "كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوي في النهار، حيث المقهى العريق شبه خال، أذخن

البارحيلة، أفكر وأتأمل . كنت أمشي في الغورية أيضا . لقد انعكست هذه المنطقة في أعمالي " (ص ٥٧) . ويقول معبرا مباشرة عن كون الجمالية مصدرا من مصادر انتاجه الفني : " كان بيني وبين المنطقة والناس هناك ، والآثار ، علاقة غريبة تثير عواطف حميمة ومشاعر غامضة ، لم يكن ممكنا الراحة منها فيما بعد الا بالكتابة عنها " (ص ٥٥) . ويقول تفصيلا مشيرا الى ما يسمى بالالهام : " احيانا يشكو الانسان بعض جفاف في النفس . . . عندما أمر في الجمالية تنثال على الخيالات . أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسي في هذه المنطقة ، أثناء تدخيبي النرجيلة . يخيّل لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين ، أو شيء معين ، يكون نقطة الانطلاق للمشاعر والاحاسيس " (ص ٥٦) . هذا المكان هو منطقة الجمالية في حالة نجيب محفوظ ، وقد يكون الريف أو غيره في حالة آخرين ، ويمكن اعتباره مصدرا دائما للطاقة الفنية : " نعم ، لا بد للأديب من شيء ما ، يشع ويلهم " (ص ٥٦) . ونلاحظ أخيرا أن استخدام تعبير " الجمالية " يكون محاطا دائما في نصنا بهالة انفعالية قوية ، بينما تعبير " منطقة الحسين " أحيانا ما يأتي في سياق محايد بعض الشيء ، وحيانا ما يسوى نجيب محفوظ ومحرم السيرة على السواء ما بين " منطقة الحسين " و " الجمالية " ، أو كأن الاولى أعم من الثانية وتحتويها وتحتوى غيرها (زقاق المدق ، خان الخليلي ، الغورية . . .) .

ومن المفهوم ان المهم هنا هو الاشارة العامة ، ولا تهم التحديدات الادارية الدقيقة . وحيانا ما يستخدم النص تعبير « الحسين » وحسب ، أو « أهالي الحسين » (راجع بصفة عامة : ص ١٠ ، ١٨ ، ٥٢ ، ٥٦ ، ١٢٧ ، ١٥٣) . وربما تكون هناك في النص كله اشارة واحدة أو اثنتين الى « مسجد الحسين » (راجع الحديث عن مدرسته الابتدائية ، « التي كانت مواجهة لمسجد الحسين » ، ص ٥٢) ، حين يقول عن عناصر انشطته الاستمتاعية في المنطقة بدءا من فترة الشباب المبكر فطالعا : « كانت كل سهراتنا في منطقة الحسين . كنت أتردد على المنطقة بافتتان لا حذله ، وتبلغ سهراتنا اجمال ليايلها في رمضان . كنا نمضي الى [مسجد] الحسين لنسمع الشيخ علي محمود ، ونقضي [بعد ذلك] الليل كله حتى الصباح . كان ذلك أثناء دراستي ، ثم اثناء وظيفتي . تعرف أنني لم انقطع عن منطقة الحسين حتى اوائل السبعينات » (ص ٥٦) . وربما كانت هذه الاشارة الى المسجد والاستماع الى تلاوة القرآن هي احدى الاشارات النادرة جدا الى جانب التكوين الديني في ثقافة نجيب محفوظ (راجع ص ٤٩ : « الكتاب . . . علمنا مبادئ الدين » ، ص ٥١ : « الثقافة الوحيدة في البيت ذات طابع ديني » ، ص ٥٢ : « كان الخيط الثقافي الوحيد في الاسرة هو الدين » ، والمقصود في كل ما سبق خبراته وهو طفل ، وقارن حديثه عن ابنته أم كلثوم : « عرفت مصادفة انها تصلى » ، ص ١٤٨) .

الوحدة الاساسية في أحياء القاهرة القديمة كانت هي الحارة ، وهي الطريق المرصوف الذي تقوم على جانبيه المنازل . وقد رأينا من قبل كيف كانت الحارة في طفولة نجيب محفوظ تجمع على جانبيها مستويات اجتماعية شديدة التفاوت أحيانا من حيث الثراء والمكانة (راجع ص ١٦ ، ١٩ ، ٤٦ ، ٤٧) . وقد خصص جمال الغيطاني في النص موضوع الدراسة صفحات

نافذة (ص ١٩ - ٢٢) للحديث عن الحارة في أيام نجيب محفوظ وفي أعماله ، فنحيل إليها . أما نجيب محفوظ نفسه فيقول عن أهمية الحارة في أعماله من حيث هي مصدر لانتاجه الفني : « ان ما يجركني حقيقةً عالم الحارة . هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعي ، أو خيالي ، أو فترة من التاريخ ، ولكن عالمي الاثير هو الحارة . أصبحت الحارة خلفية لمعظم اعماله ، حتى أعيش في المنطقة التي أحبها » (ص ٥٧) . اما الخلاء الذي يظهر على حدود عالم الحارة في بعض روايات نجيب محفوظ ، فانه استوحاه من العباسية ، التي كانت تمس حدود الصحراء (ص ٥٧) . أما الحارة التي تظهر في الثلاثية وفي انتاج فترة نجيب محفوظ الواقعية فانها تعبر تعبيرا دقيقا عن الحارة الفعلية في أيام طفولته وصباه (ص ٢١) ، مع بعض التصرف الفني بطبيعة الحال (راجع مثلاً ص ١٣ - ١٤ ، حول موقع بيت أسرة عبد الجواد في الثلاثية) . وترتبط بالحارة شخصيات تقليدية ، « مثل الفتوة والمؤذن وشيخ الحارة » (ص ١٢٦) ، وأهمها في المرحلة الرمزية لنجيب محفوظ هو الفتوة (حول هذه الشخصية راجع ص ٤٧ ، ١٢٠ - ١٢٦) .

ونأتي الآن الى المقهى . يعبر نجيب محفوظ عن تعلقه الشديد بالجلوس في المقهى ، ويعدد النص المقاهي التي أثرها نجيب محفوظ على فترات مختلفة من حياته (راجع ص ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ١٢٦ - ١٢٧) ، ولكن الذي يهنا هنا هو كيف كان المقهى من مصادر الانتاج الفني عند هذا الفنان . يقول : " المقهى يلعب دورا كبيرا في رواياتي " (ص ١٢٦) ، ويحدد : " كان جلوسي بمقهى الفيشاوي يوحى لي بالتفكير . كل نفس " شيشة " كان يطلع بمنظر . كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة " (ص ١٢٧ ، راجع ص ١٧) . ويحتل هذا المقهى المذكور مكانة أثرية في النص فيكرر اسمه كثيرا (مثلاً ص ١٧ ، ١٨ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ١٢٦ - ١٢٧) ، وكان يقع بالقرب من مسجد الحسين . ان عالم المقهى عند نجيب محفوظ هو " محور الصداقة " (ص ١٢٦) ، و " عالم من الأبنس ، ملتقى الأصحاب " (ص ١٢٧) ، وهو الموضع الحميم الذي يُنبث الشعور بالألفة والاطمئنان ، وهو بهذا كله خلفية ايجابية لاستشارة الخيال والأفكار .

وربما وجبت أخيرا كلمة سريعة عن مكان أخير وجد نجيب محفوظ أنه يجب عليه أن يشير اليه ، وهو حي الفرق المسرحية والغنائية في العشرينات وما بعدها في " روض الفرج " قرب الساحل الشرقي للنيل شمال القاهرة . يقول : " نعم ، يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة في عدد كبير من أعماله " (ص ١٣٢) . ولكنه مكان محايد ، ولا يرتبط به نجيب محفوظ بعلاقات وجدانية قوية ، وهو حال الجمالية والحارة والمقهى .

جـ - مصادر الانتاج الخاصة

نتناول في هذا القسم مصادر بعض المؤلفات المعينة التي اهتم نجيب محفوظ بالاشارة الى أصول موضوعاتها أو شخصياتها . هذه الروايات هي " زقاق المدق " والثلاثية و " اللص

والكلاب" و "المرايا" و "حكايات حارتنا" و "الكرنك" و "الحرافيش" ، الى جوار عدد محدود جدا من القصص القصيرة .

يقول جمال الغيطاني إن نجيب محفوظ استوحى موضوع "زقاق المدق" ، التي هي " من أجمل رواياته " ، من هذا الزقاق الضيق ، الذي لا يزيد طوله عن اثني عشر مترا وعرضه خمسة امتار (ص ١١) ، ومن أهم معالمه المقهى الذي عرّفه عليه صديق من أيام الصبا كانت ملامح شخصيته فريدة في بابها (ص ٥٥) ، واستمر نجيب محفوظ يتردد عليه من بعد ذلك . " في لحظة ما ولدت فكرة "زقاق المدق" ، وفي أيام بعينها " . " في نفس هذا المكان تكونت الرواية ، منظرا في اثر منظر ، وحدثا اثر حدث " (ص ١٢) . ولا تزال معالم كثيرة تتحدث عنها الرواية قائمة الى اليوم : " اذا ذهبنا اليوم الى زقاق المدق فسنجد المقهى ودكان الحلاق ، ودكانا آخر مغلقا " (ص ٢١) .

وكان من الطبيعي أن تكون الثلاثية هي الرواية الأثيرة التي تعددت الاشارة الى مصادرها الى حد كبير جدا . وهناك أولا مصدر "شكلي" لها هو نوع رواية الأجيال ، الذي قرأ عنه في كتاب عن أجرومية الرواية : " أعجبنى هذا الشكل ما تردد داخلي بقوة ضرورة أن أكتب رواية من هذا النوع " (ص ١٠٠) . وجعل يتأمل الأمر ويدرسه ، وأخذت " التفاصيل تتراكم من هنا وهناك ، من جلسة ، من حوار ، من سهرة . ان تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية ، بعضها من عائلتنا ، بعضها من جيران ، بعضها من أقارب " (ص ١٠١) . ويقرر نجيب محفوظ ، على نحو أكثر حسما ، عن الثلاثية ، " ان مادتها يمكن القول انها عاشت معي منذ الطفولة . الناس الذين كتبت عنهم عايشتهم في فترات زمنية مختلفة من حياتي " (ص ١٠٥) . أما من حيث المواقع المكانية ، فهناك اشارات عديدة الى أماكن عرفها الفنان ووضعها في الرواية ، باسمها أو تحت اسم آخر ، فالقبو الأثري القديم الذي اختبأت فيه أسرة " أحمد عبد الجواد " أثناء غارة جوية في الحرب العالمية الثانية ، لا يزال قائما الى اليوم (ص ١٤) ، كذلك فان المقهى الذي كان يجتمع فيه " كمال عبد الجواد " مع بعض أصدقائه كان له ما يقابله في الواقع (ص ٢١) ، وفي المقابل فان نجيب محفوظ أخذ موقع " قصر الأمير بشناك " (وهو قائم الى اليوم ويتبع هيئة الآثار المصرية) ووضع مكانه منزل أسرة أحمد عبد الجواد في الرواية ، كما كان موقع دكان رب الأسرة يقوم في " سوق النحاسين " ، الذي لا يزال قائما الى اليوم . ونرى من كل ما سبق أن تجربة نجيب محفوظ ، وخاصة في الطفولة ، هي المصدر الكبير للشخصيات والأماكن في هذه الرواية ، ولكن يضاف الى ذلك مصدر آخر هو نجيب محفوظ من حيث هو ذات ، وهو يصرح بأن " كمال عبد الجواد " هو " جزء مني " (ص ١٠٦) ، ويقول : " إن أزمة كمال هي أزميتي ، وجانب كبير من معاناته هي معاناتي " (ص ١٠٦) ، وقد سبق أن رأينا أن شخصية المحبوبة " عايذة شداد " في الثلاثية تقابل شخصية محبوبة نجيب محفوظ نفسه في صباه ، وهناك علامات غير واضحة عن وجود تقاطع ما بين ملامح الأم في الثلاثية ولامح الأم

الفعلية لنجيب محفوظ ، وإن كان هو يؤكد أكثر على الفرق بين الاثنين (ص ٤٩ ، ١٥٣) .
أخيرا ، فإنه يصرح أنه استوحى شخصية السيد أحمد عبد الجواد من جار لهم كان بيته في مواجهة بيتهم : " رجل شامي ، اسمه الشيخ رضوان ، مهيب الطلعة " ، وكان مسموحا له و هو طفل بزيارة منزل هذه الأسرة مع أمه ، بينما كان الرجل يحرم على زوجته الخروج والزيارة .

ويشير نجيب محفوظ وكاتب السيرة على السواء الى كثير من مصادر مجموعة " المرايا " ، ومنها ما يعود الى أصدقاء العباسية " بشكل مباشر " (ص ٥٤) ، أو الى بعض الموظفين الذين عرفهم نجيب محفوظ خلال حياته الوظيفية (ص ١٤٢) . أما " حكايات حارتنا " و " الحرافيش " فإنها تعودان الى مصادر في الطفولة وخبرة الحارة (راجع ص ١٢١ ، ١٤٠ ، ١٠٧) .

وهناك روايتان كان مصدرهما هو الخبرة غير المباشرة ، وعن طريق القراءة في الصحف الى حد كبير . أما الأولى فهي " اللص والكلاب " : " كثير من الحوادث قرأتها في الصحف لم أتأثر بها ، حتى قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف . من هنا ولدت " اللص والكلاب " . لقد حدثت لي هوسه بهذا الرجل . أحسست أن هذا الرجل يمثل فرصة تتجسد عبرها الانفعالات والأفكار التي كنت أفكر فيها دون أن أعرف طرق التعبير عنها : العلاقة بين الانسان والسلطة ومجتمعه " (ص ١٠٨) . وأما الثانية فهي " الكرنك " ، حيث انطلقت " الشرارة " بالمصادفة ، وكان كاتب السيرة حاضرا مع نجيب محفوظ في مقهى عرابي بالعباسية ، حين دخل شخص غريب المظهر اتسعت عيننا نجيب محفوظ عند رؤيته ، وأخذ يتأمله خفية ، ثم عرف من أخباره ما حدث به أصدقاء المقهى ، حيث كان الرجل مديرا للمسجن الحربي سابقا ، ومن الطريف أنه لم يظهر في المقهى بعد ذلك ، ثم جاءت الصحف بعد أيام بخبر مصرعه في حادث على طريق القاهرة - الاسكندرية الزراعي (ص ٢٥ - ٢٦) . أما رواية " الكرنك " فلم تظهر الا بعد ذلك بسنوات .

ويتحدث نجيب محفوظ عن المصدر الواقعي لبطل " السراب " ، و كيف تعرضت حياته للخطر من جراء هذا ، وكذا عن مصدر شخصية " أحمد عاكف " في " خان الخليلي " (ص ١٠٢) ، ويقطع بأنه لا يوجد شيء منه هو نفسه ، أي نجيب محفوظ ، في هذه الشخصية (ص ١٠١ - ١٠٢) . وهناك في النص اشارات عديدة الى مصادر أخرى لشخصيات مثل " محبوب عبدالدايم ورضوان ابن ياسين " في الثلاثية (ص ١٤١) ، والفتوات (ص ١٢٠ - ١٢٦) ، والشخصيات الرمزية في " أولاد حارتنا " و " الحرافيش " (ص ١٢٦) .

أخيرا ، وفيما يخص القصة القصيرة ، فإنه يذكر مصدرا هاما لمجموعة " دنيا الله " ، وكثير من قصصها يتناول مسألة الموت . هذا المصدر هو تفكيره هو نفسه في الموت ، ويصوره بأنه مثل

"أزمة كبرى مر بها"، ويقول: "لم أنتصر على فكرة الموت الا بعد أن كتبت عنه. لا شيء يحرك من حاجة [شيء] معينة مسيطرة عليك الا الكتابة" (ص ١٣٩)، فكان الكتابة نوع من العلاج النفسي.

ثالثا: العمليات

نتناول موضوع العمليات الانتاجية الفنية تحت عنوانين: ظروف الانتاج والعملية الانتاجية المباشرة.

أ- ظروف الانتاج

يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة "الظروف" ("الظروف التي كانت محيطة بي"، ص ١٠٤)، ونقصد بها مجموعة العوامل، الخارجية والداخلية، التي تحيط بفعل الانتاج الفنى وهو بسبيل الانجاز، أو وهو بسبيل الاعداد له بوجه أعم. ومن المفهوم أن الاعداد للعمل الفنى هو أحد العمليات الضرورية للمهنة لفعل التنفيذ الفعلى الاخير، وهذا هو الذى يستحق على الحقيقة تسمية «فعل الانتاج» اذا أردنا التدقيق، ومع ذلك فان الاعداد للانتاج هو أحد العمليات الانتاجية بوجه عام.

وستحدث عما يشير اليه كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" من هذه العوامل مبتدئين بالعوامل الداخلية تم تلك الخارجية، ومارين من الاعم الى الاخص بقدر الامكان. رأينا من قبل النص الذى يقول فيه نجيب محفوظ انه كتب الكثير من أعماله وهو تحت تأثير حالة حب (ص ١٤٧)، فكان "حالة الحب" عامل عام من عوامل الانتاج الفنى عنده. ويبدو أن تعبير "حالة حب" تعبير مقصود، وبه يميز نجيب محفوظ بين تجربة الحب الفعلية المعاشة وبين ادراكها من بعد مرور لحظاتها الساخنة، وهو ما يعبر عنه بتعبير "حالة الحب"، وكأنه ادراك لجوهر صاف بعد حذف التفاصيل وما لايلزم من الانفعال المشوش. وقد اشرنا من قبل الى أنه لا يوضح ما يقصد حين يضيف بأنه يمكن وضع حب أي شيء آخر محل حب المرأة.

من العوامل العامة أيضا المحيطة بفعل الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ ما يمكن تسميته "التغذية المستمرة". فهو يقول: "كنت في حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يوميا" (ص ٩٥)، وقد مر بنا تنوع قراءاته في ميادين كثيرة. وهو يقوم بجولة أسبوعية في المكتبات، صباح كل جمعة، لمعرفة المستجدات في عالم الكتب (ص ٣٦، ٧٨). واذا كانت هناك تغذية من الخارج، فان هناك كذلك تغذية من الداخل، ولعل زيارته الى القاهرة القديمة، وجلسه في المقاهى التى يجبها، مما كان يوحى اليه بالافكار، وكان تدخين النارجيلة على الخصوص يجعل خياله نشطا جدا (ص ١٢٧).

ولاشك أن فترة الاعداد للعمل الفنى تقف بـقدم فى اطار الظروف المحيطة وبـقدم آخر فى اطار عمليات الانتاج . ومن الاعداد ما يقتصر على جمع المادة واعداد الافكار والانتقاء التدريجى لبعضها . وهو يفصل فى تجربته بشأن الثلاثية بعض الشيء (ص ١٠٠ - ١٠٦) ، وقد أمضى فى التخطيط للرواية مدة طويلة احتاج فيها الى "الصبر" و "الجلد" (ص ١٠٥) ، أو فلنقل : الى "النفس الطويل" والى "المثابرة" . يقول : "عمل كهذا كان يحتاج الى صبر ، الى صحة . لو انك رأيت أرشيف الثلاثية ستدرك مدى ما اقول . ما خططته من أجل كل شخصية ، كل شخصية كان لها ما يشبه الملف ، حتى لأنسى الملامح والصفات ٠٠٠ كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضى فى بناء متاسك . قسم كبير من الاوراق والكراسات كتبها فى أكثر من أربع سنوات ، بدقة ، بهدوء ، بتأن تحدونى الرغبة الى أن أنهى شيئاً جيداً" (ص ١٠٣) . ومما يؤكد أن الاعداد للثلاثية استمر لسنوات قوله : "فى السنوات التى سبقت الثلاثية كانت التفاصيل تتراكم من هنا وهناك" (ص ١٠١) . وقد احتاجت الثلاثية ، وهى "العمل الضخم" ، الى "جهد كبير" والى "رصد وتجميع" (ص ١٠٥) ، ومن قبل هذا كله الى "تمرين طويل وتفرغ كامل" (ص ١٠٠) . وهكذا يبدو لنا ان الاعداد الجيد يتطلب وضوح الهدف وتراكم المادة بانتظام والمثابرة وروح النفس الطويل و الزمن الطويل (حول أهمية عنصر الوقت المناسب ، قارن سخرية نجيب محفوظ من أحد الادباء الذى "التقط" منه فكرته عن رواية أجيال وأسرع باصدار رواية بعد ستة أشهر : "بالطبع لك أن تتخيل قيمة الرواية من الناحية الفنية اذا كانت قد كتبت وصدرت فى ستة اشهر فقط" ، ص ١٠١) .

فى مقابل الثلاثية يضع نجيب محفوظ رواية "الحرافيش" : "فكرت فيها حوالى سنة ، واستغرقت كتابتها سنة أخرى ، وكانت دفعة خيال ، لاحتاج الى جهد كبير مثل الذى احتاجته الثلاثية : العمل الواقعى هو الذى يحتاج الى رصد وتجميع" (ص ١٠٥) .

ومن التفاصيل الدقيقة ، وذات الاهمية العظيمة حتى رغم أن نجيب محفوظ يلقى بها عرضاً فى سياق حديثه ، قوله : "اننى لم أعتد قراءة اعمال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتى" (ص ١٠١) ، وهو قول يتصل مباشرة بظروف الاعداد للعمل الفنى ، وهو يعنى أن الفنان يتحاشى أن يقع تحت التأثير المباشر المقصود لنموذج سابق وهو بسبيل انتاج عمل يتمى الى نفس النوع ، لكى يترك لخياله ولقدراته التشكيلية المجال رحباً والحرية موفورة . وهذا لايعنى عدم وجود قراءات على الاطلاق ، انما التحذير هنا من القراءات التى تأتى فى الفترة السابقة على الكتابة مباشرة ، أما القراءات فى غير هذا الوقت فهى كانت قائمة وفيرة ، ولكن صفتها كانت صفة مختلفة . فنرى نجيب محفوظ يضيف على القول بعد السطر السابق : "ولكن هذه القراءات كانت جزءاً من ثقافتى واطلاعى" (ص ١٠١) . وقد سبق له ان اثبت نفس التقرير بعبارات قوية عندما اشار الى بعض الروائيين الذين قرأ لهم : "اننى لم اتأثر بكتاب واحد بل أسهم هؤلاء

جميعا في تكويني الادبي ، وعندما كنت لم أكن آقع تحت تأثير أحدهم " ، والعبارة الاخيرة هي التي تهمننا في السياق الحالي ، وهي تطلق حكما عاما على شتى حالات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ (ص ٧٩) . بل انه يصيف ما هو أكثر: فهو لا يتحاشى وحسب أن يقع تحت تأثير أحد النماذج السابقة وهو سبيل الكتابة ، بل انه يحاول كذلك ان يبعد عن ذهنه حاصل ثقافته المعرفية ايضا ، حيث يضيف بعد سطور قليلة من النص السابق وفي نفس السياق : " عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله ، وأنهج منهجا واقعيا " ، وذلك في مقابل التكنيكات الروائية الغربية المستخدمة في وقته في العرب (ص ٧٩) .

وهناك من عمليات الاعداد ما يمكن تسميته بالتغلب على الصعاب الجوهرية . ويقدم نجيب محفوظ مثالا هاما على موقف العوائق هذا ، والذي يعد طرفا سلبيا في اطار الاعداد لفعل الانتاج المباشر ، ألا وهو " صراعه مع اللغة " بحسب عبارته ، بل يقول : " ان اكبر صراع في حياتي [كان] مع اللغة العربية " (ص ١٠٣) . وقد ظهر هذا الصراع عند دخوله الى المرحلة الواقعية في تأليفه : " عندما جئت الى الادب الواقعي كان الامر صعبا : كان الاسلوب لا يمشى في يدي ، لا يطاوعني . دخلت في صراع ، بلا شعور ، بيني وبين اللغة ... كيف أذلل اللغة؟ كيف أطوعها؟ كيف يكون الحوار مقبولا مع انه فصيح؟ " . ويعيد صياغة " المشكلة " او العائق : " كيف تطور اللغة كي تصح فنية واقعية؟ " (ص ١٠٣) . وفي هذا الاطار ينتقد نجيب محفوظ أحد الباحثين الذين تعرضوا لدراسته لانه لم يرجع الى الظروف التي أنتج فيها انتاجه ، ولو كان قد فعل " لعرف المتاعب التي واجهتني " ، ويضيف : " انه لم يتكلم عنى في موقعي ، لم يقل كيف وجدت الرواية ، كيف تطورت بها ، والى أى حد وصلت ، لم يراع الظروف التي كانت محيطة بي في البداية " (ص ١٠٤) .

من ظروف الانتاج البارزة عند نجيب محفوظ ظرف خارجي ولكنه مؤثر ، ألا وهو حرصه على تنظيم ايقاع حياته اليومية حرصا شديدا . والواقع أن القارئ للنص الذي بين أيدينا يخرج بانطباع قوى مؤداه ان ابداع نجيب محفوظ هو نتيجة لقدرة عظيمة وجهد كبير وتنظيم حديدي ، وتركيز قوى هو نتيجة لكل ماسبق . ويرجع نجيب محفوظ سمة التنظيم الى سببين " تكوينيين " اجتماعا : فهو من ناحية اتجه الى تكريس حياته للادب في سن اعتبرها متأخرة نوعا ما (حوالي الخامسة والعشرين) ، وكان عليه أن يقوم بدراسة منظمة لميدانه المختار تكون شاملة محيطه متعمقة ، فلا بد من نظام وتنظيم ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فسانه اصبح موظفا ، وللوظيفة حقوقها وأوقاتها : " كيف تشمل ثقافتى كل ما فاتني؟ الوقت محدود ، عملت موظفا ، وكان امامي الكثير ، لهذا بعد تخرجي والتحاقى بالوظيفة استمررت اعمل في البيت وكأني لأزال طالبا " (ص ٧٥) ، ويقول : " نعم انا منظم . والسبب في ذلك بسيط ، اذ عشت عمري كموظف وأديب ، ولو لم اكن موظفا لما كنت اتخذت النظام بعين الاعتبار ، كنت فعلت ما أشاء وفي أى ساعة أشاء ، لكنني في هذه الحالة ... يبقى لي من اليوم ساعات معينة ، فان لم أنظم هذا اليوم فسأفقد السيطرة عليه " (ص ٧-٨) . يقول كاتب السيرة : " يمكنك ان تضبط

الساعة عند دخول نجيب محفوظ المقهى ٠٠٠ عرف عنه انضباطه الشديد، فكل شىء فى حياته يتم بحسب زمنى دقيق" (ص ٣٨)، وقارن ص ٣٤ حول وقته فى الاسكندرية مع راحة الصيف)، وكأنه قد ركبت فى جوفه "ساعة داخلية لا تخطئ التوقيت" (ص ٣٥). ان هذا التنظيم الخارجى للوقت هو الظاهرة، ولكن المغزى، أو "الثمرة" كما نجد فى اصطلاح بعض الاصوليين، فهو حرصه الشديد على استثمار وقته الى أعلى درجة، وهو ما يعبر عنه هو نفسه بقوله: "كنت حريصا الأبدد وقتى أبدا" (ص ١٥١)، وانظر ص ١٥٠)، وهو ما يعنى استغلال طاقته الى الحد الامثل. ولا شك أن مثل هذا التنظيم، بدافع تكريس الحياة للفن وحده ويهدف حماية الطاقة وحسن استخدامها، لابد أن يؤدى الى خلل فى جوانب أخرى من جوانب حياة الفنان، وأخصها حياته الاجتماعية. وهنا يعترف نجيب محفوظ: "أعترف أننى لم اكن موفقا فى حياتى الاجتماعية" (ص ١٥١)، ولكنه مع ذلك وجد تفهما من أشقائه ومن زوجته على الأخص (ص ١٥١)، ويرد فيها تعبيرا "نظام عملى" و "نظام حياتى". (حول تنظيم وقته الاسبوعى، راجع ص ٢٣، ٢٥، ٢٧، ١٥١، ووقته السنوى، ص ١٠٣، حيث أصبح لا يعمل الا من شهر اكتوبر الى ابريل، "بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عيني"، ص ١٠٣ وراجع ص ٣٢ حول نظامه الصحى "الصارم" بعد اصابته بمرض السكر).

من نتائج ظرف التنظيم أن الفنان يصبح قادرا على التركيز الفعال، وهو ما يؤدى الى أن يجد نفسه داخل عالم خاص يوضع فوق عالم الحياة اليومية ويزدوج معه.

وللتركيز جانبان: ايجابى وسلبى. أما التركيز الايجابى فهو يكون بالالتفات الكلى الى العمل الفنى، ونجد تعبيرا عنه فى قول كاتب السيرة عن نجيب محفوظ انه تتجسد فيه معان، منها "الاخلاص الصوفى للابداع، الذى يعمل الى حد الفناء فى الفن" (ص ٥)، وأنه ادرك "ان الادب مجاهدة، وأنه يقتضى الدأب الشديد والمثابرة" (ص ٧). أما الجانب السلبى من اتجاه التركيز، فهو متمثل فى الاقتصاد فى الجهد من ناحية، وفى إبعاد المشوشات من ناحية أخرى. أما عن الاقتصاد فى الجهد، فانه يظهر لنا من خلال قلة تدخلاته، بل ندرتها، فى المجالس التى يشارك فيها وواظب عليها لسنوات طويلة (فى مقهى "ريش" كان نجيب محفوظ يبدو مستمعا أكثر منه متكلمًا ٠٠٠ [كان] يستمع فى معظم الوقت"، ص ٢٤، "بدأت علاقتى بتوفيق الحكيم من هنا [من مقهى فى الاسكندرية خلال سنة ٤٨]، طبعا هو حديثه ممتع جدا، وكثيرا ما أكون مستمعا اليه"، (ص ١٣١)، باستثناء جلسات الاصدقاء، "الذين أبقي معهم على سجيئى"، "اننى لا أطيق التكلف، لأحتمله" (ص ٥٩)، والتكلف نوع من الاهتمام بغير المهم وفيه تبديد للطاقة. اما إبعاد المشوشات بقدر الامكان، فله مظاهر كثيرة فى سيرة نجيب محفوظ، منها بعده عن الانتظام فى العمل بالصحافة، إبان اتناجه المتواصل فى المرحلة الواقعية التى تغطى عمر الاربعينات خاصة: "رفضت دائما ان أتفرغ للعمل فى الصحافة خوفا من الضياع" (ص ١٤١)، كما أنه رفض كتابة قصتين فى الشهر فى "أخبار اليوم" عام ١٩٤٣، ورغم المكافئة المالية العالية، "لأنه كان سيعطى عن الرواية ٠٠٠ [ضحيت] بأى شىء يعطى عن

الادب ٠٠٠ لم يكن هناك أى شىء يعطلنى عن الادب، عن الكتابة " (ص ١٣٧ ، ولاحظ تكرار التقرير مما يدل على أهمية خاصة للأمر). لقد كان حلم حياته أن يتفرغ للادب تماما (ص ٩٩ ، ١٣٦). وحينما رأى أن مناقشات مقهى " ريش " أخذت تنطرق الى موضوعات سياسية، وعندما رأى تدخل رجال الامن في ندوة مقهى الاوبرا، وضع حدا لهذه بعد تلك (ص ٢٤ ، ٣٠). وقد يكون في الامر شىء من الخوف ، ولاينفى نجيب محفوظ عن نفسه شعوره بالخوف أحيانا من جراء نشر بعض قصصه التى قد تفسر تفسيرا معاديا لحكم حركة سنة ١٩٥٢ (ص ١١٧)، ولكننا نفسر هذا الموقف على انه رغبة في اتقاء المشوشات غير النافعة حرصا على التركيز على ماهو أهم، وهو الانتاج الفني ذاته.

ومن الظروف السلبية التى تجب الاشارة اليها مايمكن ان نسميه "هبوط منحنى الانتاج"، ونقصد المنحنى البياني الاحصائي، وهو في العادة يبدأ من نقطة الصفر ويرتفع الى درجة قصوى ثم يهبط من جديد ليعود الى درجه الصفر مرة أخرى، ويمكن تطبيق شكل المنحنى البياني على شتى الوان النشاط الخاص والعام، وفي اطار وحدات زمانية مختلفة، قد تكون عدة ساعات او يوما او اسبوعا او سنة او عمرا كاملا. والذي يحدث في العادة في النشاط الانساني، أن المنحنى يتعرج صعودا وهبوطا عدة مرات قبل وصوله الى درجة الصفر النهائية. فمنحنى الجهد والتعب (وهما وجهان لأمر واحد)، على سبيل المثال، يصعد في اليوم الواحد عدة مرات بدءا من الاستيقاظ حتى لحظة النوم في الليل، وهذه المرات تقابل في العادة تقسيم النهار والمساء الى فترات ثلاث تقطعها اوقات اعادة الطاقة عن طريق التغذية مرتين بعد منتصف النهار وفي بدء المساء، وعند نضوب الطاقة يظهر التعب، وقد يحتاج البعض للراحة بالنوم او بالاستلقاء او بالبعد عن العمل، تمهيدا لاستئنافه من جديد. ويمكن تطبيق نفس هذه الظاهرة على الانتاج الفني للفنان إما اسبوعيا أو شهريا أو سنويا او في فترات مكتملة من العمر او في خلال العمر بأكمله.

ونجد في كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" شواهد على "هبوط المنحنى" هذا، وبأشكال مختلفة، منها ماهو مؤقت أو طويل الامد، ومنها، في حالة الهبوط طويل الامد، مايعود الى أسباب داخلية أو الى أسباب خارجية. أما عن ظاهرة هبوط منحنى الانتاج المؤقت، وهى ظاهرة من الطبيعي أن ترد مرارا في خلال نشاط الفنان، فان نجيب محفوظ يسميها تسمية جميلة تحت عنوان "جفاف النفس". فهو يخاطب جمال الغيطاني قائلا: «أحيانا يشكو الانسان [أى الفنان] بعض جفاف في النفس، تعرف هذه اللحظات التى تمر بالمؤلفين» (٥٦)، وهو تعبير يقابل هروب الالهام عند الشعراء، او تصلب اليد عند الفنان التشكيلي، أو الفراغ من الافكار عند العالم أو الفيلسوف. ولكن نجيب محفوظ كان يعرف العلاج: "عندما أمر في الجمالية تنثال على الخيالات" (نفس المرجع).

ولكن "هبوط المنحنى" طويل الأمد أهم وأهم، وقد يمتد لسنة أو لبضع سنين. ومنه ماحدث راجعا الى أسباب داخلية، او هكذا يبدو الأمر: «حدث أن توقفت مرتين في حياتي عن

الكتابة . المرة الاولى سنة ١٩٥٢ ، بعد الثلاثية كان لدى موضوعات لا ينقصها الا الكتابة ، وماتت الرغبة (ص ١٣٨) . ونعرف أنه انتهى من تحرير الثلاثية في ابريل ١٩٥٢ م . (ص ٩٨) . وقد امتد هذا التوقف أربع أو خمس سنوات (ص ١٣٨) ، لم يكتب فيها انتاجا أدبيا ، ولا حتى قصصا قصيرة . ولكنه تشاغل بالعمل كاتبا للسيناريو السينائي (ص ١٣٥) ، ويقول «تشاغل» لأن العمل للسينما لم يكن مجرد عزاء ، بل كان تخفيفا عن نوع من لوم النفس ، فيبدو أن نجيب محفوظ كان عاضبا من نفسه . يقول «لقد ظننت اننى انتهيت وقتئذ ، وخاصة أن لكل كاتب عمرا فنيا . . كنت في أسوأ حالات عمري ، لدرجة اننى كنت استهني الموت» (ص ١٣٨) . وقد انشغل هو نفسه بمحاولة تقديم «تفسير» أو «سبب» (والكلمتان من عنده) ، وظهرت أمامه عدة فروض أو تفسيرات .

١- التفسير الاول سياسى ، ويبدو أنه أسرع بتقديمه لمن كان يسأله عن انتاجه الجديد فلا يجد منه شيئا : «كنت دائما أقول تفسيراً . . ان الثورة حققت الاهداف ، وأن المجتمع لم تعد فيه القضايا التى تستغرنى . كان سببا يبعد عنى الشبهات ، خاصة وان السؤال حول أسباب التوقف له جانب سياسى . بدالى أن اجابنى هذه سبب معقول . لكن هل هذا حقيقي ؟ انه مجرد تفسير» .

٢- ولهذا فانه يعاود التساؤل ومحاولة التفسير : «ربما كانت الثلاثية هى السبب ، اذ يمكن القول اننى أشبعت من خلالها رؤيتى ، ولكننى لا أستطيع الجزم بذلك » ، بدليل انه كانت لديه سبعة موضوعات جاهزة للكتابة ، ولكنه لم يكن قادرا على اخراجها للوجود . ومن الظاهر أن التفسير الاول تفسير مصطنع ، لان التوقف جاء قبيل قيام حركة سنة ١٩٥٢ بشهرين ، فقام تزامن بالصدفة بين الامرين ، ثم قامت حملة هجوم منتظم عليه فى جريدة «الجمهورية» ، التى أنشأها مجلس قيادة الثورة (ص ١٣٩) ، فربما اضطر لإبراز هذا التفسير المؤيد فى ظاهره لحركة الضباط من أجل ابعاد الشبهات عنه . أما التفسير الثانى ، فيبدو أنه يمثل احساس نجيب بحدوث نفسه ، وهو تفسير يستخدم تعبير «الاشباع» ، وقريب منه اصطلاح «التشبع» ، كما فى الكيمياء ، وهو يشير الى ظاهرة حيوية بارزة فى شتى المجالات . ولكننا نستطيع تقديم تفسير ثالث ، يتوازى مع الثانى ولا يخالفه بل يكمله ، وهو القول بالاجهاد ، فبعد مجهود استمر سنين طويلة ، وعلى نحو سرى كما سنرى ، من أجل اخراج رواية ضخمة وزعها من بعد على ثلاثة أجزاء ، كان لابد من راحة طويلة . هكذا الانسان ، وهكذا الجسم ، وهكذا الذهن .

وقد يكون هبوط المنحنى راجعا الى أسباب خارجية عن الفنان ، وهذه الحالة مثالان عند نجيب محفوظ ، وكلاهما يرتبط بأحداث وطنية جسيمة تعرضت فيها مصر مرة للهزيمة وللسقوط المنكر لقوتها العسكرية ومرة للانتصار العظيم ، عسكريا على الأقل : فقد توقف عن الكتابة بعد الخامس من يونيو، سنة ١٩٦٧ م . ، ثم مرة أخرى بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣ م . (وهكذا تكون حالات توقفه الطويل عن الانتاج ثلاثا ، وليس مرتين وحسب كما يقول السطر الاول من ص

١٣٨). وهو لا يحدد المدة التي توقف فيها بعد يونيو سنة ١٩٦٧، وإنما يعبر عنها وحسب بقوله: "رغبة وانفعال شديد، ولاموضوعات. لهذا كنت أبدأ من الصفر، ولا أدري كيف سأنتهي" (ص ١٣٨). ومن الواضح أنه يعارض بين هذا التوقف والتوقف الأول عام ١٩٥٢ بحسب وجود أحد حدى الموضوع والرغبة و غياب الآخر، ففي التوقف الأول كانت هناك موضوعات ولا رغبة، وفي الثانى هناك رغبة ولا موضوعات. اما التوقف الثالث، بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣، فانه يحدد انه استمر "لمدة سنة، ولكننى استأنفت العمل". ومن الواضح من هذين التوقيفين ان ذهن نجيب محفوظ شديد الالتصاق بالاحوال العامة فى مجتمعه، وهو مايسمح لنا بالعودة مرة أخرى الى تفسير التوقف الاول، ليس فقط بالتشبع وبالاجهاد، بل وكذلك ثالثا بالاندهاش أمام التغير الكبير الذى أصبح يتعرض له المجتمع كله بعد يوليو سنة ١٩٥٢م.

ومن الواضح أن تجربة نجيب محفوظ مع نظام حركة يوليو سنة ١٩٥٢م. لم تكن وردية في سائر اوجهها. فقد مر علينا اشارته الى هجوم جريدة "الجمهورية" عليه، وإلى تتبع رجال الامن لندوتين كان يقيمهما، وإلى الخوف الذى كان يعتريه من جراء توهم ردود أفعال سلبية عند أصحاب السلطة على قصص له. ولكنه مع ذلك كان يتسلح "بالبراءة"، أى بالصدق، الصدق الوطنى والصدق الفنى معا، بالإضافة الى المعنى الخرفى للبراءة، "بمعنى اننى لم اكن منضيا الى جماعة سرية، أو متصلا بسفارة ما...". يقول: "بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تناولت موضوعات حساسة جدا، مثل "ميرامار" أو "ثرثرة فوق النيل"... لكن لاحظ أنى كنت أنقد الواقع نقد الممتنى اليه. أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقا، ولم أكتب أى عمل ضدها... ربما كان هذا سببا فى عدم البطش بى"، ويعترف بأنه منح فى عهد الثورة فرصا كثيرة، منها الكتابة فى "الاهرام" (ص ١١٧). ولكنك تحس بنوع من الغصة فى حلق نجيب محفوظ وهو يعلن ظرفاً ضروريا جدا لانتاج الفنان الاديب، واداته الكلمة كما هو مفهوم، ألا وهو سيادة مناخ الحرية: "حرية الرأى شىء ضرورى جدا للاديب، وللاديب وللصديق والعدو، للعاقل وللحكيم، ولا يخشى من هذه الحرية الا واحد فقط، هو غير الحكيم". ويعبر عن نوع من الضيق الاصلى حين يقول: «أحيانا يجد الفنان صعوبة فى التعبير عن نفسه، خاصة لموقف الدولة منه [يقصد على مانظن إمكان بطشها به ان لم تعجبها مواقفه]، وهذا وضع عام فى العالم العربى"، ويعلن: "ان صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة" (ص ٩).

هذه هى بعض الظروف أو العوامل الخارجية والداخلية، التى أحاطت بعمليات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ، على ما تظهر فى النص الذى بين أيدينا، وقد أشرنا فى هذه الصفحات الى عوامل: حالة الحب، التغذية المستمرة، الاعداد والتخطيط، حماية استقلال الوعى الفنى من تأثير نماذج سابقة، مجابهة الصعاب الجوهرية، تنظيم سير الحياة اليومية حرصا على صالح الانتاج، الحرص على جو التركيز وأسبابه، ظاهرة هبوط منحنى الانتاج أحيانا، الاحداث الوطنية العامة وتأثيرها، مناخ الحرية كضرورة للانتاج الفنى.

ب- العملية الانتاجية

يجب أن نحدد في هذا المكان حدود وتداخلات المصطلحات التي نستخدمها في هذه الدراسة فيما يتصل بالمسألة موضع البحث الآن. فنقول "العملية الانتاجية"، ونقول كذلك "العمليات" و"فعل الابداع" و"فعل الانتاج"، كما نتحدث عن "العمل الفني". أما أعم هذه التعبيرات فهو "فعل الابداع"، وأخص منه "فعل الانتاج"، فالإبداع يشمل كل ما هو خلق من قبل الفنان، ويشمل الانتاج المباشر للعمل الفني، كما يشمل سائر العمليات المهيئة له والمؤدية اليه بالضرورة. وفعل الانتاج هذا يشير الى سائر العمليات الانتاجية، ومن النادر ان يضم عملية انتاجية واحدة، بل من المستحيل ذلك واقعيًا، لان الفعل الانساني عامة، والفعل الفني نوع منه، متعدد الجوانب بالضرورة ويتطلب امتدادا في الزمان، وهو نوع من التعدد، فلا نقول "العملية الانتاجية" على جهة المفرد، بل نقصد بها النوع كله. أما تعبير "العمل الفني"، فنقصد به الانتاج الفني بعد تشكله تماما وظهوره ظهورا موضوعيا مستقلا عن منتجه وبعد اكتمال سائر العمليات الانتاجية التي أدت اليه، من تصور وتحديد واعداد وتخطيط وتنفيذ ومراجعة وانهاء، مع ملاحظة أن "العمليات الانتاجية" قد تطلق على الدقة على خطوات التنفيذ والمراجعة والانهاء وحسب، أما اذا أخذناها بمعنى أعم يشمل التصور والتحديد والاعداد والتخطيط، فانها تتداخل بالضرورة مع "فعل الابداع" بوجه عام. ولا يعجب أحد من هذا التداخل ومن الافتقار الى الاستقلال القاطع في امتدادات المعاني، فهذا شأن كل ما هو حيوي، والابداع الفني هو من أجل مظاهر الحياة، وهي بسبيل التكون، على مستوى الصنع الانساني بالطبع، وهل من ينكر التداخل بين الابداع والانتاج؟

ونبدأ من استخدامات النص موضع الدراسة لكلمتي "الابداع" و"الخلق". لا استخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة "ابداع" إلا مرة واحدة، في تعبير "عملية الابداع الفني" (ص ١٤٨)، ويستخدم الفعل "يبدع" مرة أخرى: "أعتقد ان الاديب يبدع افضل ماعنده وهو يجب"، والمعنى المقصود في الموقعين هو الخلق الفني، ولكنها يشتركان في الايحاء بأن فعل الابداع متعدد الجوانب ممتد على فترة من الزمن. أما محرر السيرة، جمال الغيطاني، فانه هو الذي يستخدم كلمة "ابداع" ثلاث مرات (ص ٥، ٦، ٨)، وهي تستخدم هنا أيضا بمعنى انشاء الجديد الطريف بما يخرج بمحصل الانتاج، بل وبفعل الانتاج ذاته، عن دائرة رقابة وتكرار و"عادية" الحياة اليومية، ويشير قوله: "لكنه عندما يبدأ ابداعه ينطلق بلا تردد، بلا خوف" (ص ٨) الى فعل الانتاج المتعين، حين يجلس الكاتب الى مكتبه ممسكا بالقلم خاطأ على الورق حروفا ترسم عوالم غير العالم الواقعي. ولكن نجيب محفوظ يستخدم كثيرا كلمة "الخلق" (ص ١٠١، ١٣٥، ١٤٠، ١٤٧)، وربما كان ابتعاده عن استعمال كلمة "ابداع" تواضعا منه، لما في هذه الكلمة من شحنة قيمية واضحة، بينما كلمة "خلق" ذات اطار اكثر حيادا نسبيا. والمعنى المشترك في هذه الاستخدامات الاربعة لكلمة "خلق" هو معنى انشاء شيء جديد من ذات الفنان يضيفه على موجودات العالم ولم يكن منها من قبل. وأحد هذه

الاستخدامات (ص ١٠١) يعارض ما بين الخلق الفنى والاصل السواقى، و يشير آخر (ص ١٤٠) الى مساواة ما بين الخلق والانتاح الخيالى الخالص بغير استقاء من أصل فى الواقع، ويشير ثالث الى ظاهرة "الخلق الجماعى" فى فن السينما (ص ١٣٥)، وبينما يرى فى الاستخدام الاول (ص ١٠١) أن نجيب محفوظ يقصد "بالخلق" (« الخلق يحيل [الشخصيات] الى شيء آخر ») الممارسة الفعلية لعملية الانتاح الفنى، فانه يستخدم الكلمة فى ص ١٤٧ للدلالة على نتيجة الانتاج فى المحل الاول : " التعبير عن تجربة حب . . . يساعد على خلق عمل جديد " (ويمكن أيضا للقارىء أن يرى امكانا للإشارة هنا الى مجموعة العمليات، ولكن السياق يغلب الفهم الذى أشربا اليه).

اننا فى هذا القسم نتخيل الفنان وقد جلس الى مكتبه، وأخذ يكتب متجا نوعا من الكتابة التى تؤدى الى خلق حياة، من الدرجة الثانية، حياة خلاياها كلمات تثير تصورات وخيالات وانفعالات تكوّن عالما متسقا، هو الذى نسميه الخلق الفنى الادبى، أو العمل الفنى، أو الادب اختصارا. وهدفنا هو أن نجمع وأن نرتب ما يقوله كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" حول هذا الموضوع، مبتدئين من الحواشى حتى نصل الى قلب الامر.

ونبدأ من بعض التحديدات الزمنية وما يتصل بها. تتكرر الاشارة الى اتباع نجيب محفوظ نظاما «صارما» فى حياته عامة، وفى عمله بالتبعية (راجع خاصة ص ٧ - ٨)، ومن ذلك انه لا «يعمل» فى العام الا فى نصفه الممتد من اكتوبر الى ابريل، بسبب مرض الحساسية الذى يصيب عينيه، ويرجع ذلك الى منتصف الاربعينات على الاقل (ص ١٠٣)، ويفهم من السياق أنه يقصد بكلمة «أعمل» الكتابة، ويدخل فيها ما يتصل بالكتابة أثناء مرحلة الرصد والجمع والتخطيط أو أثناء مرحلة التحرير النهائى. وفى داخل هذه الأشهر الستة أو السبعة، وخارج يوم الخميس على الخصوص الذى كان يخصصه لزيارة والدته فى العباسية ابان حياتها (توفيت فى مطلع السبعينات، ص ٦، ٨) ولرؤية أصدقائه (ص ٢٣، ٢٥، ٢٧)، ويوم الجمعة، الذى كان يتصدر فى صباحه ندوة لعدة سنوات (١٩٤٣ - ١٩٦٢م) فى مقهى فى ميدان الاوبرا (ص ٢٩ - ٣٠) وفى مسائه فى مقهى «ريش» وغيره لبضع سنوات (ص ٢٤) (وبعد تقدم بنتبه فى السن خصص صباح الجمعة بأكمله للعائلة، ص ١٥١)، خارج هذين اليومين، فان نظام «العمل» عند نجيب محفوظ، ومنذ أول أيام الوظيفة، يتمثل فى التقرير التالى: «لقد عودت نفسي على ساعات معينة للكتابة. وفى البداية كانت روجي تستجيب أحيانا، وأحيانا لا. لكنني مع الزمن اعتدت ذلك. انني اكتب عادة عند الغروب، ولا أذكر أنني كتبت أكثر من ثلاث ساعات، وفى المتوسط لمدة ساعتين. . . وأسهر حتى الثانية عشرة ليلا، واكتفى بخمس ساعات نوم» (ص ٨). وقد مر بنا من قبل أنه كان يقرأ باعتماد لمدة ثلاث ساعات يوميا، على الأقل حتى عقد الخمسينات (ص ٨، ٩٥)، وأنه يقرأ بعد أن يكتب وليس العكس (ص ٩٥)، فتكون فترة الكتابة ما بين الخامسة مساء والثامنة على التقريب والقراءة فيما بعد ذلك.

ولا شك في احساس نجيب محفوظ الحاد بأهمية الوقت، وقد مرت بنا أمثلة تدل على ذلك. ومما يتصل بأهمية العنصر الزمني في الانتاج الابداعي بشكل مباشر أمران: الأول، ونشير اليه سريعا لانه مر بنا ولكنه ذو أهمية كبرى تبرر اعادة الإشارة اليه، أنه يعي أنه لا شيء يصنع الا مع الزمن ولا شيء يصنع ضد الزمن أو على رغم منه، على ما يقول بعض الاوربيين في كلامهم المعتاد، ولذلك فإن انتاج الثلاثية تطلب منه سنوات عديدة، منها أربع لكتابة تفاصيل الشخصيات والاحداث، «أرشيف الثلاثية»، وللتخطيط للرواية كلها (ص ١٠٣)، وهو يعني على من أخرج عملا موازيا «في ستة أشهر فقط» (ص ١٠١). ويتحدث محر السيرة عن نفسه وعن نجيب محفوظ معا حين يقول عن هذا الاخير: «تعلمت منه هذا التنظيم الحديدي للوقت. أدرك أن العمر ضيق، أن العمر قصير والعلم كثير، وما أريد البوح به أدبا أكثر، وأن السنوات تمضي بسرعة، والأدب ليس نزوة، وأنه في حاجة الى جهد كبير هائل، الى المعاشية العميقة لحياة الناس، الى التحصيل المستمر» (ص ٧). وهذا النص القوي يقابل ما يقال في اللاتينية *Ars Longa, Vita Brevis*، وترجمته الحرفية: «الفن واسع، والعمر قصير»، ولكن المقصود «بالفن» هنا هو المعرفة والمقدرة المتخصصة معا، والمعنى أجدر أن يدرك بقولنا: «بحار المعاني بغير حدود...»، والمعروف أن هذا التعبير اللاتيني هو نفسه ترجمة عن كلمة شهيرة لابقراط الطبيب اليوناني المؤسس، وربما وجدنا ما هو أقدم منها بكثير عند حكماء المصريين القدماء، من أمثال بتاح حتب، من الدولة القديمة، ولكن هذا حديث آخر. الامر الثاني يعبر عن ادراك مناسبة المثل القائل: «اضرب الحديد وهو ساخن»، ويطبقه نجيب محفوظ على المعاني في علاقتها بالزمن، أي من حيث نضوجها وما بعده، فيقول: «هنا أود أن أقول لك ملاحظة هامة: اذا كان عندك موضوع معين فلا تؤجله» (ص ١٠٥)، لان تأجيل التنفيذ يعني ضياع فرصة تحقيق العمل بعد أن يكون قد اختمر أو نضجت فكرته وأصبح قابلا للتعيين. وبالفعل فإن هناك وقتا معيناً، لا يمكن اداء العمل أو انتاجه قبله (قارن ص ١٠١)، وهو ليس المعنى المقصود هنا، ولا يمكن انتاج العمل بعد فواته من جهة أخرى، وهو المعنى المقصود في كلام نجيب محفوظ، والواقع ان هذه القاعدة تسري على شتى جوانب النشاط البشري من الابداع الفني الى التصريح بالحلب الى اجراء العملية الجراحية الى اضافة الملح أو السكر في طبخ الطعام.

ومما يتصل بعامل الزمن أيضا تصريح لنجيب محفوظ سبق أن قابلناه: «هنا نقطة لا بد من توضيحها: وهي أنني لم أعتد قراءة اعمال معينة قبل ان اكتب احدي رواياتي» (ص ١٠١)، والمقصود بكلمة «قبل» هنا إنها هو ما يسبق عملية الكتابة، أي التحرير النهائي، مباشرة، لاننا رأينا أن نجيب محفوظ كان كثير القراءة بوجه عام، وكان يمهّد لانتاجه بالاطلاع على أعلى النماذج في بعض الحالات المعينة، واهمها بالطبع الثلاثية، وهي رواية اجيال، فقرأ أعمالا يحدد منها ثلاثة بالاسم (ص ١٠١)، ولكن هذا في مرحلة الاعداد العام، أما حين يحدد أفكاره

وخططه هو وتصبح جاهزة للتشكيل فنيا، أو للصياغة على الورق على هيئة العمل الفني في مرحلة انتاجه الاخيرة، فهنا لا يقرأ نجيب محفوظ اعمالا معينة قبل مرحلة الكتابة الاخيرة هذه. والتبرير الذي نراه لهذا التحرز هو، كما أشرنا من قبل، أن الفنان يريد لانطلاقة الابداعية أن تتحرر من كل تأثير خارجي مباشر حالّ حاضر في الوعي بشكل يكون ثقلا على حرية حركة الذهن. نعم، كل ما خبر وكل ما قرأ الفنان له نوع من الحضور، ولكنه خافت أو مستور أو منسي تماما، بينما القراءات التي تسبق مرحلة الكتابة الاخيرة تكون ذات حضور ذي ثقل، وتعوق حرية الذهن خيالا واختيارا وتتابعها وأسلوبا. ولعلنا نضرب مثلا من ميدان قريب بعض الشيء: فينصح بعض الموجهين النفسانيين التربويين الطلاب، من شتى المستويات، الذين يكون عليهم اداء الامتحان في صبيحة اليوم، من الوقوع في خطأ المراجعة الثقيلة، بل المذاكرة أو الاستذكار، في الصباح الباكر، ويرون أن الافضل أن تتم كل دراسة في اليوم السابق، ثم ينال الطالب نوما عميقا، ويذهب من فوره بعد الاستيقاظ الى امتحانه، غص الفكر نشاطه وستأتي له سائر المعارف في سهولة ويسر، بل قد تأتي له افكار طريفة لمعالجة المادة على نحو لا يكرر فيه أسلوب عرض المادة على الطريقة التي درسها بها في مراجعتها.

تأتي بعد اطار الاعتبارات الزمنية المحيطة مباشرة بفعل الكتابة الابداعية، صفة أخرى تحيط بفعل الانتاج الابداعي كله، وربما بالمعنى الدقيق لكلمة «احاطة»، تلك هي صفة السرية. ان نجيب محفوظ لا يكتفي بعدم اشراك احد في متابعة اعماله وهي بسبيل التنفيذ، ولا حتى زوجته، من بعد زواجه، ويرفض أن يدخل في طائفة «الكتاب [الذين] تعودوا اشراك الآخرين في عملية الابداع الفني»، وانما هو يذهب الى ابعد من هذا بكثير: «هناك كاتب يعتبر عمله سرا، حتى يرى النور، وأنا انتمي الى هذا النوع» (ص ١٤٨). وربما يظن قارئ النص ان سبب هذا هو التجربة المؤلمة التي مر بها نجيب محفوظ، وهو بسبيل تدبر انتاج رواية حول اجيال، وحديثه عن مشروعه ذاك، الذي سينتهي الى انتاج الثلاثية، الى بعض الزملاء، فيقول: «في هذه الفترة اخطأت خطأ كبيرا، لم أكرره فيما بعد ابدا في حياتي: في هذه الفترة تحدثت كثيرا عن هذا النوع من الروايات، وأفضت في شرح أفكاري، ونيتي في كتابتها يوما ما. احد الادباء الذين استمعوا لي ذهب وشرع في كتابة رواية من هذا النوع، اي رواية أجيال، وأصدرها بعد ستة أشهر. منذ هذه التجربة تعلمت ألا أحكي أي شيء، أي تفاصيل عن مشروعاتي» (ص ١٠٠ - ١٠١). نعم، لا شك أن هذه التجربة ستكون العامل الحاسم في هذا القرار، ولكننا نظن أنها ما فعلت الا تأكيد اتجاه أصلي عند نجيب محفوظ، اتجاه لا يظهر بعض الشيء في اشارته الى توجهه الانطوائي وحسب، بل وكذلك، وعلى الأخص، في قوله عن نفسه منذ سن الخامسة والعشرين: «كنت أعتقد أن الأدب نشاط سري، نشاط أسلي نفسي به» (ص ٧٥)، وكل ما سبق ان قلناه عن استقلالية نجيب محفوظ يصب في ذات المصب. ويبدو لنا، على كل حال، ان كل تدخل من خارج الفنان على النمو الطبيعي لتكوّن العمل الفني لا بد أن يكون بالضرورة تدخلا فاسدا مفسدا، ليس فقط لانه تدخل «براني» ممن لا يستطيع أن يحيط

احاطة الفنان بسائر جوانب مشروعه الفني وأهدافه ومغازيه ودوافعه وسواطئه ، بل وكذلك لان العمل الفني يكون له ، منذ أن تظهر فكرته الأولى ، نوع من البنية الداخلية المستقلة الفاعلة ، كأنه البويضة المخصبة في رحم الام ، فيها ما فيها من الام (مقابل الفنان في عملية الخلق الفني) ، وفيها ما فيها من الأب (مقابل المؤثرات الخارجية) ، ولكنها تكون كيانا جديدا فريدا يفرض نفسه على حامله ، وينمو بفضله وان يكن مستقلا عنه بل برغمه ، فيكون العمل الفني قائما على علاقة فريدة بين فكرته التكوينية النامية وبين الفنان الحامل لها والراعي لنموها ، حتى تخرج كائنا مكتملا ، أي أنها علاقة ثنائية وحسب ، وكما نرى أن الجنين ينمو في بطن الام وحسب ، وليس للأب أو لأقرباء الام أو لغيرهم دور في فعل الحمل هذا ، فكذلك الحال مع العمل الفني الذي تكون علاقته مع الفنان وحده ، مهما زعم آخرون من أن لهم يدا في تطويره (قارن النقاد مع الاطباء) . فاذا كان الامر كذلك ، فمن الصحيح الاجدوى للحديث مع الآخرين عن العمل الفني وهو بسبيل الانشاء ، بل ولا قيمة فعلية لكلامهم ، أيا من كانوا ، عنه ، وتصبح السرية هي الملمح الطبيعي للانتاج الفني . ونرى ان نجيب محفوظ يقترب من هذا المعنى الذي حاولنا الذي تطويره في هذه السطور ، حين يقول تبريرا للسرية ولعدم اشراك الآخرين : «اذ أنه في رأيي لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني» (ص ١٤٨) ، وهذه عبارة مهذبة من أديب حريص في كلامه ومتحفظ في العادة (راجع ص ٨) ، وهي انما تريد أن تقول انه لا يوجد اثنان قادران على فهم واحد كامل لطبيعة العمل الفني وهو بسبيل التكون ، تماما كما انه لا يوجد من يحس ، بالفعل وعلى التمام ، احساس الام الحامل وهي تعاني ما تعاني ، فرحاً ورجاء وعذابا وانهاكا ، من جراء حملها . ثم لماذا نذهب بعيدا : هل هناك من يحس لك أوجاع معدتك ؟ وكذا الحال مع الفنان : لا يوجد من يستطيع ان يتوحد معه تمام التوحد وهو بسبيل انتاج عمله الفني .

وما دمننا بصدد هذا الاطار العضوي ، فاننا نشير الى أن نجيب محفوظ يستخدم تشبيها حيويا قويا وهو بصدد الحديث عن موضوع يدخل في اطار المسائل التي نحن بصدددها ، والتي تدور سائرهما حول «العملية الابداعية» المباشرة . يقول : «بالنسبة للاديب ، فان الحكاية تشبه الغريزة الجنسية ، مادامت فيها حيوية تحتاج الى الخروج ، هذا هو الاساس ، اذا ذهبت هذه القدرة انتهت الامر» (ص ١١٠) . وكان بصدد التمييز بين الفيلسوف والمفكر من جانب والاديب من جانب آخر ، فيرى أنه يمكن لصاحب الافكار أن «يقول كل ما عنده» ، وذلك في كتاب أو كتابين ، «وقد ينتهي الامر» عند ذلك ، بينما الاديب ، ولا شك أن هذا ينطبق على الفنان عامة ، يكون في وضع مختلف : فالمسألة عنده ليست أن يقول فكرتين ثم يمضي لحال سبيله ، وليست أنه قادر على التحكم فيما يقول أو لا يقول ، فإذا جددت أمور ، أو «موضوعات» ، أخرج بشأنها اعمالا فنية ، كما هو الحال مع الفيلسوف أو المفكر كلما جد جديد في عالم الفكر أو الانسان ، كلا ، الاديب عند نجيب محفوظ اما أنه قادر على الانتاج أو غير قادر ، «حتى ولو كانت الدنيا كلها مواضيع» (ص ١١٠) ، كما يقول هو بلغة اقرب الى الدارجة ، أي إما أنه يتمتع

بالحيوية أو لا يتمتع . بعبارة أخرى : ان الفنان لا يستطيع التحكم في قدرته على الانتاج ، فهي اما موجودة أو غير موجودة ، ونستطيع أن نضيف : واما مستثارة أو غير مستثارة . ويوضح هذا الموقف ما يقوله نجيب محفوظ في نفس الاطار حول شخصيات الاعمال الروائية : « لكل كاتب نوعية من الشخصيات يفضل التعامل معها . لكن المسألة لا تحيى بتخطيط ، الموضوع يجيب [يأتي بـ] صاحبه معه . أحيانا الواحد يكون قد عرف شخصيات وينساها ، ثم تطغي [في الاصل : يطغي] فجأة في فترة معينة » (ص ١١٠) . ان هذا النص يرفض القصدية والارادية والعقلانية في تفسير اختيار الشخصيات ، ويميل الى تأكيد دور اللاشعور ، ويتجه على الاخص الى جعل الفنان في موقف «القابل» لما يفرضه عليه منطق التكوين الداخلي للعمل الفني («الموضوع يجيب صاحبه معه» ، أي يحضره ويأتي به ، بل ويفرضه في النهاية) . وهكذا ، فان نجيب محفوظ لا يرى ان الاديب قادر على «التحكم» في قدرته الانتاجية ، وهو شأن الفيلسوف والمفكر فيما يرى ، بل الحال أنه اما ان هذه القدرة موجودة أو غير موجودة ، فاعلة عاملة او ليست كذلك ، وهو شأن القدرة الجنسية ، مهما كانت المثيرات الخارجية . ونلاحظ ان كلمة «تخطيط» في هذا النص تعني الارادة والتحكم القصدي العقلاني ، وهو ما يقلل نجيب محفوظ من تأثيره ، بل ينفيه ، ويعلي من شأن المنطق الباطني لبنية العمل الفني ، حتى وهو بسبيل التكون .

لا زلنا حتى الآن نحوم حول فعل الكتابة ، ونقترب منه بعض الشيء ، وسنصل اليه بعد تحقق شرط ضروري : ألا وهو أن يملك الفنان زمام موضوعه في نهاية مرحلة الرصد والجمع والتخطيط التفصيلي للعمل ، وهي التالية هي نفسها على فترة يتم فيها تكون فكرة الموضوع والتأمل عليها والتدبر في جوانبها . يقول نجيب محفوظ : «في لحظة معينة شعرت انني وصلت الى نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع» (ص ١٠١) . انه يتحدث هنا عن مشروع الثلاثية ، الذي جاءته فكرته على دفعات عبر قراءات متعددة (ص ١٠٠ - ١٠١) ، حتى وصل الى تلك «اللحظة المعينة» التي أحس فيها أنه امتلك زمام الموضوع . وعلى الرغم من أن السياق يدل على أن المقصود هو امتلاك زمام فكرة المشروع ، وهو مرحلة ابتدائية سابقة على الرصد والتجميع والترتيب والتخطيط ، وهي مرحلة الاعداد التفصيلي بوجه عام ، وتتوجها أخيرا مرحلة التنفيذ الفعلي بالكتابة الابداعية ، على الرغم من كل ذلك ، الا ان عبارة نجيب محفوظ تلك تصدق أيضا على اللحظة السابقة مباشرة على التنفيذ الفعلي وانتاج العمل الفني بعد الاعداد وبعد التدبر ، ليس فقط في مجال الانتاج الفني بل وكذلك في شتى ميادين الابداع الاخرى بما في ذلك كتابة الابحاث العلمية عالية المستوى على سبيل المثال ، أو الانجازات الرياضية عند السباح أو أمثاله .

ونصل الآن الى قلب الامر ، الى فعل الكتابة الانتاجي (نضيف هذه الصفة الاخيرة زيادة في الايضاح ، لان الفنان يستخدم الكتابة من غير شك في مرحلتي التدبر والاعداد ، ولكننا نقصد «بالكتابة» اطلاقا الانتاج الانداعي) . ونشير على الفور الى أن فعل الابداع التنفيذي هذا

يمتد في العادة امتدادا زمنيا ذا بال ، فقد يدوم أيا ما وقد يمتد الى سنين طويلة ، والمهم هو المحافظة على واحدة النغم أو على الامساك بالحبل المتين ، وسنرى ما يقوله نجيب محفوظ حول هذا بعد قليل . أما عن الامتداد الزمني لبعض أعماله ، فإنه يشير الى الثلاثية : « كانت الثلاثية شاغلي طوال السنوات التي عملت خلالها على إنجازها » (ص ١٠٥) ، و « الانجاز » هنا هو المقابل لفعل الابداع التنفيذي أو لعملية الانتاج التي نحن بسبيلها ، بينما يقول عن « الحرافيش » : « فكرت فيها حوالي سنة » واستغرقت كتابتها سنة أخرى (نفس المرجع) . في خلال هذا الامتداد الزمني ، طال أو قصر ، ينبغي على الفنان أن يكون دائم الاتصال مع موضوعه ، حتى يستطيع أن يعود كل يوم ساعتين أو ثلاثا ، وهكذا على امتداد ستة أشهر أو سبعة ، كما رأينا . لذلك ، فاننا نعود ونلاحظ كلمة « شاغلي » في النص الاسبق الذي أثبتناه للتو ، كما نجد نجيب محفوظ يشير الى هذا الامر صراحة وتفصيلا ، ويمتد بالانشغال بالموضوع ، بابقائه حيا في الذهن مع دوام التفكير عليه ، الى ما بعد شهور الانتاج السنوي ، حيث يقول : « كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكري اطلاقا ، ومن هنا حافظت على وحدة الاتجاه في الرواية ، حتى فترة الاجازة ، أو في فترات الانقطاع بسبب شغلي في وزارة الاوقاف ، حتى في السينما ، كنت أعامش الشخصيات والاحداث » (ص ١٠٥) .

وقد رأينا حرصه على أن يبعد عن ذهنه كل تأثير خارجي من نماذج أخرى وهو في مرحلة الكتابة الانتاجية (ص ٧٩ ، ١٠١) ، بل إن فعل الكتابة الابداعية يجعله يصير شخصا آخر غير نجيب محفوظ عضو المجتمع العادي ، فهو يدير ظهره للعالم ويدخل في عالمه هو ، ولا يعود يعبأ بشيء ، الا بالحقيقة الداخلية للعمل الفني الذي هو بسبيل اخراجه . يقول مخاطبا محرر السيرة : « الحقيقة أنت قلت كلمة صادقة جدا منذ اسبوعين : قلت إن نجيب محفوظ عندما يكتب لا يعبأ بشيء ، وينسى كل شيء » (ص ١١٧) ، وكان جمال الغيطاني قد قال في المقدمة : « عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعبأ بشيء ، ربما يبدو في حياته الخاصة واليومية محافظا ، متزنا ، لكنه عندما يبدأ ابداعه ، ينطلق بلا تردد ، بلا خوف ، بلا أدنى هاجس أو حذر » (ص ٨) . وعلى الرغم من أن سياق النصين يشير الى العلاقة مع السلطة السياسية في مصر في الستينات ، الا أن الامر ينطبق على كل عملية ابداعية (ولاحظ أن « ابداعه » في النص الثاني تتحول تواضعا الى « عندما يكتب » في النص الاول) ، فهي انتقال من العالم المشترك الى عالم مخصوص له قوانينه وقيمه وله منطقته وله حقيقته .

ولم نر نجيب محفوظ يتحدث في الكتاب الذي بين أيدينا عن دور الخيال في العملية الابداعية التنفيذية ، بل ربما لا تستخدم كلمة « خيال » في كل النص الا مرتين وحسب فيما نظن (« كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيعة » ، ص ١٢٧ و « الحرافيش » . . . كانت دقيقة خيال » ، ص ١٠٥) . وفي المقابل فانه يكثر من استخدام اصطلاح « الخلق » كما مر بنا ، وربما يظهر أن هذا « الخلق » يساوي الخيال في قوله : « معظم [حكايات حارتنا] خلق بحت » (ص ١٤٠) ، ولكنه الخيال الذي هو نتيجة التخيل ، وليس التخيل من هو حيث عملية

ابداعية مخصوصة . وبالطبع فليس معنى عدم تعرضه لهذا الامر إهماله أو عدم اهتمامه به ، وإنما لم تأت مناسبة في خلال الحوار مع محرر السيرة تتيح له التحدث عن دور التخيل في انتاجه على نحو مباشر . ومع ذلك ، فربما تحدث عنه على نحو غير مباشر حين لمس الصلة ما بين معالم العمل الفني ذاته والاصول الواقعية التي قد تكون وراء تلك المعالم ، والمعنى الاساسي الذي يبرزه نجيب محفوظ يقوم في أمرين : الاول أنه يتحدث دائما «تحول» واعادة صياغة للاصول الواقعية ، وذلك بفضل تدخل الخيال أو «الخلق» ، والثاني أن الاصل الواقعي بذاته ، أو «الحقيقة» ، فقد جدا وقد لا يحتوي على شيء ذي قيمة فنية .

أما الامر الاول فتعبر عنه عدة نصوص تتحدث عن بعض الاعمال المعينة . عن الثلاثية يقول : «ان تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية . . . بالطبع الشخصية الواقعية تسمى ، لان الخلق يحيلها الى شيء آخر . الاصل في الواقع ينسى ، ولا يعرف تاريخيا الا طبقا لتسجيلك أنت . الاصل لا يهم» (ص ١٠١) . وهذا النص ذو أهمية كبيرة ، ويصلح أن يكون تقريرا عاما للامر الذي نحن بصدد ، فالفن يحيل العناصر المأخوذة من مصادر شتى الى تكييفات جديدة تماما وفريدة . فليس «السيد أحمد عبد الجواد» في الثلاثية هو ذلك الرجل الشامي مهيب الطلعة (ص ٥٠) ، ولا بطل «الكرنك» هو حمزة البسيوني (ص ٢٥) ، ولا موظف الجامعة هو أحمد عاكف (ص ١٠١ - ١٠٢) ، ولا بطل «السراب» هو حسين بدر الدين (ص ١٠٢) ، الى غير ذلك . وعن «اللص والكلاب» يقول : «قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف . من هنا ولدت «اللص والكلاب» . . . طبعا بعد أن كتبت عنه ، لم أكتب قصة محمود أمين سليمان ، أصبح الموجود هو سعيد مهران» (ص ١٠٨) ، ويتجه الى أن يقول شيئا قريبا من هذا بشأن «حكايات حارتنا» (ص ١٤٠) .

أما الامر الثاني (فقر الاصل الواقعي) ، فلدينا بشأنه هو الآخر نص قوي هام ، حين يتحدث عن «المرايا» فيقول : «[المرايا] بدأتها عدة بدايات . خطرت لي أن أكتب عن الناس الذين مروا بحياتي ولم يلحوا علي فنيا ، ثم جاءت فكرة أخرى ، أن أكتب عن الناس الذين عرفتهم بشكل واقعي . كلا المشروعين لم يتما . اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جدا . تحولت في الكتابة الى رواية ، مع أنني بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محددين بشكل واقعي . أحيانا يخيل اليك أنك تعرف كل شيء عن شخص معين ، واذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لاتعرف عنه شيئا . لكن عندما يتعلق الامر بالخلق توجد شخصيات مختلفة وجديدة» (ص ١٤٠) . وينبغي ان ننتبه في هذا النص الى عبارة «تحولت في الكتابة الى رواية» ، وهي تشير الى استقلالية العملية الانتاجية والى ديناميكيته الذاتية ، والتي تعتمد هي ذاتها ، في رأينا ، على ان كل عمل فني «حتى منذ لحظة فكرته الاولى ، يكون حاصلًا على بنية خاصة مستقلة قابلة للتطور والنمو في الاتجاه الخاص لها والمناسب لها وحده» ، وهي تفرض نفسها على الفنان وليس العكس . ونرى تعبير «الخلق» في السطر الاخير مشيرا على السواء الى الابداع والى دور الخيال الفني في الابداع ، فيمكنك ان تعيد قراءة ذلك السطر واضعا مرة كلمة «الابداع» واخرى كلمة

«الخيال الفني» وستجد ان العبارة مستقيمة وتؤدي الى ذات المفهوم في المرات الثلاث .
واذا كان الخيال ، أو «الخلق» ، يؤدي الى ابتداع شخصيات وأحداث لأصل لها في الواقع ، وإلى تحوير كل ما هو ذي أصل واقعي تحويرا يجعل من المخلوقات الفنية كيانات بغير صلة حقيقية بأصولها المزعومة ، فان عملية الانتاج تقوم بوظيفة مكمله لوظيفة الخيال ، ألا وهي وظيفة الانتقاء من «مخزون التجارب» (ص ١١٠) ، ولكن المتقي يعود ليخضع بدوره لعمل «الخلق الفني» عليه (راجع ص ١٠٨-١٠٩ ، ١١٠ ، ١٤٠) .

ويشير نجيب محفوظ الى أنه لا يستطيع أن يفسر الاختيارات الفنية التي يقوم بها ، أو فلنقل : التي يقوم بها الفنان فيه ، في أثناء العملية الإبداعية . يتحدث عن التفاصيل التي تراكمت في فترة اعداد الثلاثية ، وعن موقفه بازائها ، أو عن كيف تشكلت في أثناء مرحلة الكتابة الانتاجية : «كيف كان يمكن أن أصب هذه التفاصيل في عمل واحد ؟ الحقيقة من الصعب أن أقول لماذا خرجت بهذا الشكل ولم تصدر بشكل آخر . كان من الممكن أن تخرج في النهاية بأشكال عديدة . كيف تكونت [أي هذه التفاصيل ، وعلى الشكل الذي خرجت به] في خلاياخي بهذه الطريقة بالذات ؟ فهذا مالا أستطيع أن أجده له تفسيرا واضحا» (ص ١٠٥) .
واذا كان هذا تقريرا عاما للامر ، فان نجيب محفوظ يذكر حالة تطبيقية له ، هي علة اختياره للمظاهرة التي يموت فيها «فهمي عبد الجواد» في الثلاثية : «المظاهرة التي مات فيها فهمي عبد الجواد في الثلاثية مظاهرة حقيقية من الناحية التاريخية . . . لا أدري لماذا اخترت هذه المظاهرة بالذات ليموت فيها فهمي ، هذه ناحية لا أستطيع تفسيرها» (ص ١١٥) . (عن فكرة «السر» ، راجع أيضا ص ١٤٣ : «الغريب انك تجد أحيانا وجهها ما يخيل اليك أنك على موعد معه . لماذا هذا الوجه بالذات ؟ لا أدري . . هذا شيء غامض لا تفسير له عندي») .

واذا كان تعبير «فعل الإبداع» ينطبق في المحل الاول ، في ذهن القارئ العادي ، على ما يكتب لأول مرة ، الا أن الواقع أن فعل الإبداع ذاك ، كما أكدنا على ذلك مرارا ، ذو امتدادات متعددة ، من قبله ومن بعده . ومن ذلك أن فعل المراجعة يعد من غير شك جزءا من فعل الإبداع العام ، وان كان يختلف عن فعل الانتاج الإبداعي المباشر من حيث التلقائية والانطلاق والشمول ، ففعل المراجعة ابداع من درجة ثانية ، لان فيه تصنعا وتدقيقا في جزئيات وتعملا وتوقفا ، وكثير ممن باشروا عملية الإبداع ، في أي من ميادينها ، فنا كان أم غير فن ، يكادون يكرهون عملية المراجعة هذه ، أو لا يقبلون عليها على الاقل بطيب خاطر . ويميز نجيب محفوظ ، عن حق ، بين نوعين من المراجعة . تلك التي تأتي بعد اكتمال العمل تماما ، وهذه سنعود اليها في قسم تال من هذه الدراسة ، وتلك التي تتم في أثناء القيام بالعمل ، وبعد فترات الانقطاع على اختلافها : فهناك فترة انقطاع لمدة ساعات ، أو لمدة يوم أو أيام ، وأخرى قد تمتد شهورا كما هو الحال في الفترة الواقعة بين ابريل وكتوبر في حالة نجيب محفوظ ، وهذه المراجعة الاخيرة هي التي نتحدث عنها الآن . يقول : «عندما كنت أستأنف الكتابة بعد انقطاع ، لم أكن أعيد قراءة ما سبق أن كتبت» (ص ١٠٥) ، وربما كان السبب هو أنه كان دائم الانشغال

بالعمل الذي يكون بين يديه ، حتى في فترات الانقطاع الطويل ، وهو ما يسميه «بمعاشية الشخصيات والاحداث» ، فلا تبرح فكره «اطلاقا» ، وهو ما يكفل له المحافظة على «وحدة الاتجاه في الرواية» (ص ١٠٥) ، أو ربما يكون السبب حرصه على الانطلاق من ذات الدفعة الفنية الأصلية التي وجهت أجراء العمل المنتهية بالفعل .

ما أحوال الفنان في مرحلة الانتاج الابداعي ، وما الجو العام الذي يحيط به حينها ؟ هناك العديد من التفاصيل الطريفة ذات المغزى التي تتناثر في «نجيب محفوظ يتذكر» والمتصلة بهذا الامر ، ونحاول ترتيبها على النحو الذي يلي .

لعل أول هذه الاحوال اتحاد الفنان مع عمله اتحادا وثيقا ، سواء أخذت كلمة «عمله» بمعنى مجموع العمليات التنفيذية ، أو بمعنى «العمل الفني» ذي الكيان المستقل حتى وهو في مرحلة التشكيل فضلا عن مرحلة الاكتمال . ونرى علامات على هذا التوحد فيما يقوله نجيب محفوظ عن ثلاثيته ، التي هي «أكبر وأعز عمل» (ص ٩٨) ، حين يعلن مثلا عن «حبه للثلاثية وحنينه اليها» (ص ١٠٦) ، ويعبر عن الازمة الضخمة التي مر بها حين بدا انه لن يستطيع نشرها : «مررت بأيام يأس» (ص ٩٨) ، «أذكر الفترة التي تلت رفض السحار لنشرها بأسى . كانت صدمة فظيعة ، بل اهانة» (ص ٩٩) . وإذا كان الفنان يتحدث مثل هذا الحديث عن عمله بعد اكتماله ، فان توحيده معه في اثناء تنفيذه لن يقل في الدرجة ، بل يزيد ، وقد مربنا بالفعل قوله : «كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكري اطلاقا . . .» (ص ١٠٥) . ان الفنان وهو يتججد في العمل الفني قطعة من نفسه ، ومن هنا فان الاخلاص للعمل الفني هو صورة «للاخلاص للذات» . وهذا التعبير الأخير يستخدمه نجيب محفوظ نصا (ص ١٠٩) ، ويعبر عن مضمونه في نفس السياق بقوله : «المهم أن تبحث عن النغمة التي اكتب بها من داخل ذاتي اكثر» ، تلك «النغمة التي تستخرجها من أعماقك» (ص ١٠٩) . ونستطيع ان نأخذ هذه التقارير على أنها تعبير عن الاتجاه العام الواجب توافره لدى الفنان دوما ، وأنها تنطبق على شتى مراحل الابداع الفني ، وخاصة مرحلة التنفيذ الأخيرة . ولا شك ان الغوص الى الاعماق يتطلب نوعا من «المجاهدة» (قارن ص ٧) ، وهو هو نفسه «الفناء في الفن» (ص ٥) .

وقد يحدث ، في أثناء فترة الكتابة الابداعية ، كما في فترة الاعداد ، «بعض جفاف» في النفس» (ص ٥٦) ، وتفسيره عندنا يعود في المحل الاول الى التعب الدوري الذي يتطلب راحة ثم عودة الى العمل أو الى نفاذ الشحنة الفنية أو هبوط مستواها ، فتحتاج الى اعادة الشحن والتغذية ، ويشير نجيب محفوظ ، بطريق غير مباشر ، الى علاج لحالة «الجفاف» هذه ، يتمثل في شيئين : ترده ، حتى مرحلة معينة من عمره ، على حى الجمالية وتدخين النرجيلة : «عندما أمر في الجمالية تنثال على الخيالات . أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسى في هذه المنطقة» أثناء تدخين النرجيلة» (ص ٥٦) ، «كان جلوسى بمقهى الفيشاوى يوحى لى بالتفكير» كل نفس شيشة كان يطلع بمنظر . كان خيالى يصبح نشيطا جدا أثناء

تدخين الشيعة « (ص ١٢٧) . ويقول عن فترة عمله بقبة الغورى ، وهى تدخل فى سنوات عمله على الثلاثية : « كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى فى النهار ، حيث المقهى العريق شبه خال . أدخلن النرجيلة ، أفكر وأتأمل ، كنت أمشى فى الغورية أيضا » (ص ٥٧) . (لاحظ حب نجيب محفوظ للنتزه منفردا ، فمنذ صباه فى العباسية كان يخرج إلى «حدود الصحراء» إلى منطقة عيون الماء . . . هناك كنت أجد نفسي وحيدا . . . كان خلاء لانهايا » (ص ٥٧ - ٥٨) ، ويجب ربط هذا الى حبه للمشى الطويل ، ولا ننظر أن اختياره للذهاب الى عمله مشيا من مسكنه الثالث بمنطقة العجوزة ، على الضفة الغربية للنيل ، الى مقر الوظيفة فى وسط القاهرة ، وهى مسافة طويلة جدا تستغرق عدة كيلومترات ، لانظر أن هذا الاختيار بدافع الرياضة وحسب ، بل لعله يدخل فى إطار تنشيط الخيال الفنى « والتأمل والتفكير » ، اعدادا لجلسة الكتابة المسائية . حول حبه للمشى ، راجع ص ٦ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٥٤) .

ولا يستخدم نجيب محفوظ اصطلاح « الالهام » كثيرا ، بل لا ترد الكلمة فى النص الذى بين ايدينا كله الا مرة واحدة ، ففي شباب الفنان تكون « الالهامات سريعة » (ص ١١٠) ، والواضح أن الاشارة هنا الى مضمون الالهام ، وليس الى الالهام كمصدر ، ويحدد السياق مكان هذه الالهامات بأنه « الوجدان » ، ولا يعود نجيب محفوظ الى استخدام هذا المصطلح هو الآخر مرة اخرى . ومع ذلك فان مفهوم « الالهام » له مكانه فى تصورات نجيب محفوظ عن عملية الابداع الفنى ، ولكنه ليس ذلك الالهام السحرى ، الذى نجده عند بعض التصورات (قارن الحديث عن « خلايا مخي » ، ص ١٠٥) ، بل هو مصدر الافكار والصور الذى يمكن الاشارة اليه باليد أحيانا ، وان احتفظت حالة الالهام بقدر من الغموض والسرية ، وهو فى رأينا من سمات العمليات الحيوية عموما . ويستخدم نجيب محفوظ فى هذا الاطار كلمات « يلهم » و « يوحى » و « يشع » ، وغيرها ، وأحيانا ما يقصد حالة الالهام بدون استخدام أي اصطلاح خاص ، وهو الحال فى قوله : « كتبت الكثير من أعمالي تحت تأثير حالة حب » ، ليس من الضرورى وأنا أعيش التجربة ، لكن بعد مرورها . وأعتقد أن الاديب يدع أفضل ما عنده وهو يحب . . . إن التعبير عن تجربة حب بعد الانتهاء منها . . . يساعد على خلق عمل جديد » (ص ١٤٧) (حول تجربة قد تشابه تجربة حب نجيب محفوظ الأولى ، راجع نص « صفاء الكاتب » من « المرايا » ، ص ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، من حيث عملها كمصدر للالهام العام) . ومن مصادر الالهام الاخرى ، غير الحب ، بيئة الطفولة الأولى (بما تحمله بالطبع من ارجاعات زمنية) ، وهى قد تكون الريف عند بعض الادباء ، « الذى هو حجر الزاوية فى أعمالهم ومنبع أعمالهم » ، وهى حى الجمالية فى حالة نجيب محفوظ . يقول عن المكان الملهم : « يخيّل لى انه لا بد من الارتباط بمكان معين ، او شيء معين ، يكون نقطة انطلاق للمشاعر والاحاسيس » ، ونلاحظ أنه بدأ من المكان ثم عمم : « أو شيء معين » ، ويصل بالتعميم الى قمته : « نعم لابد للاديب من شيء ما ، يشع ويلهم » (ص ٥٦) ، لكل ما سبق ، ونلاحظ ان « نقطة الانطلاق » و « منبع أعمالهم » ، تشير الى مصادر الالهام ، ونلاحظ ديمومة مصدر الالهام فى

استخدام كلمة « يشع » ، وقارن وصف تأثير حب « صفاء الكاتب » بأنه فجر في القلب « حياة ما زالت تنبض بين الحين والحين بذكراها » ، (ص ١٤٧) . أخيراً فإن مصادر الإلهام تتعدد ، ولا تنتهى (راجع مثلاً وصف محرر السيرة لهيئة نجيب محفوظ وهو يرى ويفحص حمزة البسيونى ، في لحظة ميلاد فكرة « الكرنك » ، ص ٢٥ ، وانظر ص ١٢٧) . ومع ذلك ، فيمكن ان نميز بين مصادر كبرى وأخرى صغرى ، دائمة وعامة وأخرى عابرة ومخصوصة ، الى غير ذلك .

ونتحدث أخيراً عن حالين عامين من أحوال الفنان وهو بسبيل الانتاج الابداعى . الحال الاول هو حال التفرغ الكامل (أو شبه الكامل ، والمهم هو توجه الذهن) ، والاهتمام بعدم تبديد الوقت ، وقد سبق أن أشرنا الى هذا وذاك (راجع ص ٩٩ ، ١٣٤ - ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٥١) . الحال الثانى هو القدرة الكبيرة على العمل الفنى لمدة ساعات طويلة ، ومعظم ايام الاسبوع ، وبانتظام ، وخلال شهور طويلة ، وقد مر بنا الحديث عن ذلك . ونلاحظ أن القدرة على العمل الشاق ، وعلى تحمله بتعبير أدق ، سمة مشتركة عند كبار الفنانين في ثقافات وأعصر مختلفة ، وحتى أعمار ممتدة (في ذهنتنا على الاخص نماذج جوته الالماني وفكتور هوجو الفرنسى وبيكاسو الاسبانى ، في الحضارة الغربية) ، وكأن من شروط الفنان المبرز ان يكون ذا بنية جسمية مخصوصة مزودة بطاقة كبرى وقدرة متميزة على بذل الجهد . لذلك فأننا نرى أن في بعض التفاصيل التى يحويها كتاب « نجيب محفوظ يتذكر » صلة بمسألة الطاقة هذه ، رغم انها تسرد وكأن الغرض منها هو استيفاء السمات او الاتيان بالطريف . من ذلك الإشارة الى قدرة نجيب محفوظ الهائلة على « التنكيت » ، والى دخوله في مباريات « القوافى » المعروفة في بعض المجالس العامة في المقاهى وغيرها في مصر ، وهى ذات صبغة فاحشة أحياناً وعد وانية كثيراً .

ينقل كاتب السيرة عن أحد اصدقاء نجيب محفوظ القدامى قوله : « كان هناك أولاد نكتة محترفون يتصايحون بالنكتة الجنسية السافرة ، وياويل من يستلمون قافيته . فكان نجيب محفوظ يتصدى لهم بمقدرة غريبة على توليد الافكار وتحليقها بنكت تجعلهم أضحوكة الجميع . وكان صوته جهورياً ، وخارقاً في سرعة ابتداع الفكرة ، حتى أنه كان يتصدى لعشرين شخصاً دفعة واحدة ، بالنكتة تلو النكتة ، حتى يسكتهم جميعاً » (ص ٤٠ ، وانظر ايضاً ص ٣٩) . ونرى أن هذا النص أبلغ في الدلالة على طاقة نجيب محفوظ في العمل الابداعى بوجه عام من نصوص أخرى تتصل بالابداع الفنى على وجه خاص ، خاصة وان قائله لم يكن يقصد الى الحديث عن عملية الانتاج الفنى ، ولكنه يستخدم تلقائياً اصطلاحات تدخل في مصطلح الابداع الفنى :

توليد الافكار ، تخليق ، سرعة ابتداع الفكرة . من هذه التفاصيل ايضاً ، ومن نفس المصدر ، ما يشير الى نجيب محفوظ كلاعب كرة ممتاز في شبابه : « كان نجيب محفوظ لاعب كرة من طراز نادر . . . وأقول الحق وأنا أشهد للتاريخ أنى لم أر في حياتى حتى الآن . . . لاعبا في سرعة نجيب محفوظ في الجرى . كان أشبه بالصاروخ المنطلق » (ص ٥٨ ، ونفس المعنى في ص ٣٦) . ونحن نرى في هذه السمة علامة الطاقة الحيوية العظيمة ، التى توفر الارضية الضرورية للقدرة على العمل المنتظم طويل الامد ، ويحضر الى ذهن القارئ في هذا المقام قول نجيب محفوظ

نفسه في سياق مختلف : « كتبت الثلاثية وانا في عنفوانى ، صبور ، جلود . عمل كهذا كان يحتاج الى صبر ، الى صحة » (ص ١٠٣) .

رابعاً : ما بعد الانتاج

نتناول تحت هذا العنوان امرين اثنين : الفنان وموقفه من عمله بعد اكتماله ثم الفنان وصلته بالعالم الخارجى .

أ- الفنان وعمله

بعد أن ينتهى الفنان من انتاج عمله واكمله نهائيا ، كيف ينظر اليه ؟ وماذا تصبح علاقته به ؟

يبدو أن نجيب محفوظ يميز ضمنا ، كما سبق وأشرنا ، بين نوعين من « اعادة القراءة » بعد اكتمال العمل . النوع الاول هو امتداد لجهد « المراجعة » ، ولكنها ليست مراجعة جزئية في اثناء انتاج العمل ككل وعند استئناف عملية الانتاج بعد انقطاع ، بل هى قراءته ككل بعد الانتهاء من شتى عمليات الانتاج ، مما يجعلنا نسمى هذه القراءة بالقراءة الاولى للعمل مكتملا ، وهو لا يفعل ذلك فور الانتهاء من العمل ، بل يترك فترة من الزمن تمر . يقول : « اننى أقرأ العمل بعد أن أعيد كتابته ، بعد التبييض انتظر فترة ، ثم أعيد قراءته » (ص ١٠٥) . ومن المفهوم ان تعبير « أعيد كتابته » لا يشير الى الكتابة الابداعية ، بل الى فعل نقل المخطوط الاصيل الى ورق جديد بخط واضح (ولا يوجد في الكتاب الذي بين أيدينا ما يشير الى عادات نجيب محفوظ بشأن هيئة الكتابة الاولى عنده) ، وهو ما يسميه « التبييض » وهو اصطلاح شائع في مصر، منذ مرحلة التلمذة . أما عن الفترة التي يتركها نجيب محفوظ تمر ، فان الهدف منها ، على ما نظن ، هو ان يسحب الكاتب نفسه من جو العمل الذي فرغ لتوه من انائه ليستطيع ان يعود اليه بنظرة موضوعية ، من الخارج ، وبأعصاب باردة ، بل وبنظر الملاحظ الخارجى اكثر منه نظر الفنان المنتج . هنا ، على ما يبدو ، يتحول الفنان الى اول ناقد للعمل ، ونظرة اليه تقرب من نظرة الام الوالدة ، التي تنظر الى الوليد بعد ساعات الولادة الشاقة ، وبعد فترة من الراحة تسترجع فيها قوتها ، وتأخذ في ملاحظة الوليد وتفحص جسمه جزءا جزءا . والدليل على سلامة التفسير الذي نتقدم به حول تكييف موقف نجيب محفوظ في خلال هذه القراءة الاولى للعمل كاملا وأنه موقف أقرب الى موقف الملاحظ الموضوعي بل الناقد المهتم ، هو مايقوله عن نتيجة قراءته هذه الاولى لاحد اعماله : « المرة الوحيدة التي اضطرت فيها الى الغاء عمل كتبت حدثت بعد انتهائي من رواية « ما وراء العشق » ٠٠٠ بعد انتهائي منها شعرت بعدم رضى نهائي ٠٠٠ واحتجرت « ما وراء العشق » الى السنة القادمة ، كي أعيد فيها النظر » (ص ١٠٦) .

والحاصل ان الموقف العام لنجيب محفوظ اثناء قراءته الاولى هذه للعمل الفني بعد اكتماله هو موقف عدم الرضا ، وهو يقرر هذا صراحة ويقدم التبرير : « في جميع الحالات أشعر بالفرق

بين التصور المبدي وبين ما انتجته فعلا، بين الطموح وبين ما تحقق، ولكنه عدم رضى لا يؤدي الى الغاء ماكتبته» (ص ١٠٥-١٠٦). وهو ليس في هذا الموقف بدعا بين الفنانين، فيمكن أن نجد مثل هذا التعبير عند كثير من الفنانين الذين يسعون الى الاحادة بل الى الكمال، ولكن الانتاج الفعلي يكون عادة تحت خط أفق الكمال ذاك.

أما النوع الثاني من «القراءة البعدية» فهو الذي يتم بعد خروج العمل الى الناس ونشره. وهنا نجد نجيب محفوظ يقول مثلا عن الثلاثية: «كيف انظر الى الثلاثية الآن؟ الحقيقة انني لم اعد النظر فيها، لم أقرأها مرة أخرى» (ص ١٠٦). وليس هذا خاصا بالثلاثية، بل هو موقف عام ينطبق على سائر الروايات: «لم أقرأ رواية مرة أخرى» (ص ١٤٠). هل يعني هذا ان الفنان لا يعود يهتم بانتاجه؟ هل يهجره كما تلقى القطة بصغارها بعد ولادتها وتفتح عيونها؟ ان الموقف دقيق، وقد لا يكون استخدام تعبيرات انفعالية مثل «لايهم» و «يهجر» مناسبة في هذا المقام. ذلك ان الاساس عند نجيب محفوظ هو ان العمل الفني يصبح مستقلا عن الفنان فور الانتهاء من انتاجه: «الآن اصبحت اعمالي الادبية مستقلة عني... ما هو احساسني بالروايات الاولى؟ لا ادري. الطبقات الجديدة تصحح في المطبعة ولا اعرف بصورها الا آخر العام» (ص ١٤٠). وقد حاولنا في اقسام سابقة من هذه الدراسة ان ندافع عن موقف يرى ان العمل الفني مستقل على نحو ما عن الفنان، ليس فقط بعد نشره على الناس، بل وقبل ذلك ومنذ بزوغ معالمه التكوينية الاولى. ويؤكد هذا الموقف نص من كلام نجيب محفوظ نفسه عن شخصية «كمال عبدالجواد» في الثلاثية: «كمال لم يدخل الى الثلاثية اعتباطا، وليس لأنه حزن مني، ولكنه ظهر بهذه الصورة لانه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية» (ص ١٠٦). والعبارة الاخيرة تشير، على مانفهم، الى الكيان الموضوعي للعمل الفني الذي يفرض اختيارات تستلزمها طبيعته الداخلية، ومن هنا نوع من الاستقلال عن الفنان.

ولكننا نجد نجيب محفوظ، في المقابل، يعود الى استخدام «لهجة انفعالية» بشأن بعض اعماله، فبعد ان يقول انه لم يقرأ الثلاثية مرة أخرى كما رأينا، يردف على الفور: «لكن يمكن القول ان الثلاثية و «اولاد حارتنا» و «الحرافيش» هي أحب اعمالي الى نفسي» (ص ١٠٦)، وبعد ان يتحدث عن احساسه المحايد بازاء «الروايات الاولى» كما رأينا ايضا، يردف قائلا: «لكن اذا فكرت في اعمالي الآن فسيقفز الى ذهني، كما قلت لك، الثلاثية، «الحرافيش»، «اولاد حارتنا» و «حكايات حارتنا»» (ص ١٤٠). ونلاحظ استخدام «لكن» في كلا النصين، وتغير الترتيب، وربما كانت اضافة «حكايات حارتنا» استجابة لاشارة من محاوره كما قد نستنتج من السياق.

ولكن الاساس (وهذا الاصطلاح يستخدمه نجيب محفوظ نفسه، كما في ص ١١٠) هو استقلال العمل الفني عن الفنان بعد خروجه من بين يديه. ويشير نجيب محفوظ الى هذا الموقف، بطريق غير مباشر ولكنه صريح الدلالة، مرتين. الاولى حين يتحدث عن التفسيرات التي يسبغها بعض النقاد على أعماله، بينما لم تمر أشباحها، أي تلك التفسيرات، عليه وهو يقوم على انتاجه: «كتبت «زقاق المدق» ببراءة تامة. جاء احد النقاد وكتب ان «حميدة» تعني مصر.

كنت في دهشة . احيانا النقد يفتح ابعاذا كبيرة « (ص ١٤٠) . ومن الواضح ان نجيب محفوظ وان كان في موقف تعجب من هذا التفسير ، الا انه لا يعلن الاستنكار ، ويقف وراء هذا ان الرواية أصبحت ملك التاريخ ، ولها كيان موضوعي ، ولكل أن يرى فيها اشياء ربما لم يفكر فيها خالقها على نحو مباشر ، وربما نذكر هنا قول احد الفنانين في الحضارة الغربية ، هو المصور والفنان التشكيلي بيكاسو الاسباني ، حيث ذهب الى أن لوحاته يعاد خلقها ، على نحو ما ، في كل مرة ينظر اليها ناظر . المرة الثانية ، التي تحتوي على اشارة الى استقلال العمل الفني ، تقوم في تقرير هام لا يخرج الا من فان عظيم تأمل طويلا ، نتيجة لدراسته الفلسفية وغيرها ، على طبيعة التجربة الفنية بوجه عام ، وعلى علاقة الفنان بعمله بوجه خاص ، ويستحق ان نختم به هذا القسم . ذلك هو رده على محرر السيرة حين تساءل : « احيانا اجد تناقضا بين بعض ما تقوله في احاديثك وبين ما اقرأه في انتاجك الفني » ، هنا يقول نجيب محفوظ في حسم : « صدق اذن العمل الفني » (ص ٩) . اننا هنا لسنا بازاء استقلال العمل الفني وحسب ، وانه لديه ما يقوله ويستمر في قوله ما قرأه قارئ ، بل وبعلو مكانة اصداراته على اصدارات الفنان وهو في غير موقع الانتاج الفني .

ب - الفنان والعالم الخارجي

التجربة الفنية ، سواء على مستوى فعل الانتاج او مستوى كينونة العمل الفني القائم او مستوى فعل الادراك الفني او التذوق ، عالم قائم بذاته ، وحتى اذا كان هذا عالما تابعا او عالما ثانيا ، فانه يبقى عالما غير العالم ، ويصح مطلقا القول بان وظيفة الفن اقامة عالم من مصنوعات انسانية يكون بجوهره مغايرا للعالم الطبيعي ولذلك الواقعي الذي يعيش فيه الفرد والجماعات . والحق ان علاقة الفنان بالعالم الخارجي بوجه عام علاقة مزدوجة ، فهو ينطلق منه ويبعد عنه معا ، ويأخذ منه ويهرب عنه ليعود اليه من بعد ذلك ، من باب خلفي .

ونلاحظ في حالة نجيب محفوظ ، بوجه عام ، ان الكتاب الذي بين ايدينا لا يشير عمليا الى العالم الطبيعي ، أو الطبيعة الخارجية ، أية اشارة ، فيصبح العالم الخارجي الذي يتعامل معه هو عالم البشر من جهة وما صنعه البشر من تنظيمات ومن مصنوعات ، ومنها تنظيم المكان باشكاله ودرجاته ، من جهة أخرى . والحق ان فخر العلاقة مع الطبيعة سمة مميزة ، في العادة ، للروح المصرية في تاريخها السابق ، ولا عجب في هذا ، لان مصر كلها كيان انتزعه المصريون انتزاعا من الطبيعة المحيطة غير المرحبة ، واصبح النيل والزرع الاخضر هما العالم عندهم ، على التقريب . من جهة اخرى ، نلاحظ أن نجيب محفوظ ، كما يظهر في ثانيا النص الذي نعالجه ، اعتنى بالغ العناية ، وبخطيطة ، ان يبعد نفسه عن كل ما استطاع ان يتبعد عنه من تنظيمات اجتماعية ، واجتهد في أن يضبط وان يطوع ، ما استطاع ، تلك التنظيمات التي اضطر الى الارتباط بها ، ومن اهمها تنظيم الاسرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيمات الاخرى ، فكانت علاقته بها ،

ان وجدت ، عابرة ومن الخارج وحسب (في حالة السياسة مثلا ، ورغم اهتمامه منذ الطفولة بالسياسة ، الا انه لا يعلن انضمامه الى اي تنظيم سياسي ، بل انه ابتعد عن الاتصال برجال السياسة ، حتى لم يعرف احدا من «الباشوات» الا بعد افول عصرهم تماما ، كما لم ير شخصية مثل جمال عبد الناصر الا ثلاث مرات ، وللحظات ، وربما لم يتبادل معه اكثر من بضعة كلمات). ومن جهة البشر ، فان القاريء للنص الذي بين ايدينا يدرك ان له بهم علاقة حميمة أحيانا ، سواء بالملاحظة الدقيقة المتعجبة ، منذ طفولته ، او بعلاقة الصداقة القوية لبضعة افراد معدودين ، وفي كل الاحوال فان نجيب محفوظ كان في علاقته بالبشر يجتهد في ان ينأى بنفسه عن القيود (مثلا البعد عن العلاقات الاجتماعية على اساس حساب الوقت والجهد) ، وان يتعد عن مصادر التشويش . اخيرا فقد رأينا علاقته الحميمة مع بعض الاماكن المذكورة ، وهي علاقة بالمكان وما يمثلها من ذكريات زمنية وبشرية .

بعد هاتين المقدمتين ، واحدة نظرية واخرى عامة ، ننظر في تفاصيل «نجيب محفوظ يتذكر» لنرى ما يقوله بشأن علاقة الفنان بالعالم الخارجي .

لعل من اقوي التعبيرات في هذا الصدد قول الكتاب ، او قول جمال الغيطاني : «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعبا شيئا» (ص ٨) . ونرى ان المغزى هنا عام ، وبعبارة اخرى ، فان الفنان بالفعل لا بد ان يخرج من العالم المشترك ليدخل عالمه هو ما ان يبدأ القيام باحدى العمليات الابداعية . ان الفنان لا يلغي العالم ، لان العالم قائم هناك ، باق ، وانما هو «يدير ظهره» له ، أي «يتجه» وجهة تخصه هو . يقول : «كنت اعتقد ان الادب نشاط سري ، نشاط اسلي به نفسي» (ص ٧٥) . وحتى يكرس نفسه لنشاطه الخاص هذا ، ابتعد عن شتى التنظيمات الاجتماعية ما امكنه ذلك ، فلم يتعد وحسب عن تلك السياسية («كنت عزوفا عن اقامة علاقة مع المسئولين او السياسيين ، لم اسع لمقابلة احدهم» (ص ١٢٠) ، والكلام على الاغلب عن عصر حركة سنة ١٩٥٢) ، بل وكذلك عن السلطات الادبية والفكرية ، فلم يراطه حسين الا مرة ومؤخرا في الخمسينات ولم ير عباس العقاد مطلقا (ص ٧٥) ، ولم يعن بالاتصال بمحرري المجلات التي كانت تنشر له في عقد الثلاثينات ، وكان يرسل كتاباته بالبريد : «لم تربطني اي علاقة باصحاب المجلات التي نشرت لي . كنت ارسل قصصي او مقالاتي بالبريد . الوحيد الذي استدعاني سلامة موسى» (ص ٩٦) . (لا يوضح نجيب محفوظ مناسبة كلام الشيخ مصطفى عبدالرازق معه ، ص ٨١ ، ولكننا نرجح ان تكون الصلة هي الاستاذية بالجامعة ، حيث كان الشيخ مصطفى عبدالرازق اهم الاساتذة المصريين الفاعلين بقسم الفلسفة وقت دراسة نجيب محفوظ في كلية الآداب وبعده) .

حين يدير الفنان ظهره للعالم ، فانه يضمن بذلك ان يصير أداة استقبال قوية لجوهر ذلك العالم . نعم ، نحن نحتاج احيانا الى الابتعاد عن الشيء لنقترب منه اكثر ، وجوهريا . وعن كون الفنان أداة استقبال ، وادراك بالتالي ، لجوهر العالم ، نجد عددا من الاشارات الهامة في النص موضع القراءة . وهذه الاشارات تؤكد أولا على توفر «حساسية» فائقة لدى الفنان ، هذه

الحساسية تجعله قادرا على ادراك الواقع ادراكا نافذا يصل الى جوهره والى كليته وشموله . وحيث ان العالم الذي وجه اليه نجيب محفوظ اهتمامه ، اي ادار نحوه أجهزة ادراكه الدقيق ، هو عالم الحارة في القاهرة القديمة ، فان الحديث عن صورته عن الحارة هو حديث عن جوهر ادراكه للعالم على نحو ما اهتم به : «تبدو حوارى نجيب محفوظ . . . شفافة تلخص كل الحياة ، وتعكس ملامح الانسان في اطواره المختلفة . انها ، باختصار ، صورة مقطرة لعالمنا ودياننا ، صاغها اديبنا الكبير في شاعرية وحساسية مرهفة ، وجب هائل لقلب قاهرتنا القديمة» (ص ٢٢) . الى هذا النص الدقيق المدقق لجمال الغيطاني ، يضيف نجيب محفوظ نفسه تصورا طريفا عن الفنان كأداة استقبال متميزة ، يستقيه من المقارنة مع عالم الحيوان بل مع عالم الحياة : «الفنان الاصيل كالحيوان ، كالعصافير والفيلة والنسور ، التي عندما تحس بخطر محقق تصدر بالغريزة اصواتا خاصة معلنة للملأ أن خطرا ما آت . والفنان اذا لم يكن عنده هذا القدر من الاحساس العام الذي يجعله ويجعل ادبه في مستوى النبوءة ، متضمنا دعوة الى هذا الاتجاه أو ذاك ، تكون اجهزته كلها معطلة أو مختلة . ان الفنان في الواقع لا يتنبأ ، وانما يحس الرؤيا ، رؤيا الواقع» (ص ٨) . في هذا النص الجميل الذي يمتليء بالمصطلحات التي تؤيد تشبيه الفنان بأداة الاستقبال ("تحس" ، "الاحساس" ، "الجهزة" ، "الرؤيا") ، نجد نجيب محفوظ يضيف الى وظيفة الاستقبال وظيفه الارسال ، فالفنان يدرك الواقع في جوهره ، ثم يعيد ارسال رسائل من لدنه ، تحور من هذا الواقع وتشير الى مراد الفنان . ورغم أن سياق النص سياق سياسى واجتماعى محدد ، هو الحديث عن فترة الستينات التي تميزت "بمصادرة الحريات" في مصر ، فأخرج نجيب محفوظ عددا من الاعمال ، مثل "ثرثرة فوق النيل" ، "ميرامار" ، "اللس والكلاب" ، فيها «حذر من السليبيات الكامنة في المجتمع والتي أدت فيما بعد الى هزيمة يونيو» ، على الرغم من كل هذا ، الا ان كلام نجيب محفوظ يمكن أن يؤخذ كوضع عام لتصوير الفنان كأداة انسانية ممتازة للاستقبال والارسال معا في صدد فهم الطبيعة والعالم والمجتمع .

وهناك اشارات اخرى الى الفنان كجهاز ارسال ، أو فليقل من يريد : "صاحب رسالة" . فنجد نجيب محفوظ يقول هذا القول الخطير : "صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة" (ص ٩) ، وهو يرى ، في نفس السياق السياسى عن فترة الستينات الذى اشرنا اليه فى آخر الفقرة السابقة ، أن "الاديب يعرف ويعطى مالا تستطيع أن تعرفه أو تعطيه جميع أجهزة المخابرات" (ص ٩) . كذلك فان نجيب محفوظ ، الذى عاش في بيئة القاهرة القديمة في اعماقها ، يعود ليخرج صورة هذه البيئة ، ممثلة في قطاع "الحارة" ، "مُقَطَّرَة" : "هنا تصبح الحارة مزيجاً من الواقع والحلم ، واقع مقطر" (ص ٢٢) . كذلك السياسة ، فهي توجد في سائر اعماله على مايقول هو (ص ١١٧) ، و نضيف أنك تجد في خلفية اعمال المرحلة الواقعية ، بل حتى في "اولاد حارتنا" على مايقول هو ، ما يشير الى الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (ص ١١٧ ، وراجع ص ١١٥ ، وأيضاً ص ٨١ حول وظيفة الروايات الاولى التاريخية في اطار الصراع ضد الانجليز والاتراك ، و"انعكاسا للظروف التى كانت تمر بها مصر وقتئذ") . ولكن

"الرسالة" التى يرسلها الفنان غير تلك التى يرسلها المفكر، حيث الثانية تتميز بالمباشرة وبأسلوب التقرير، على ما رأينا من قبل (راجع ص ١١٠). أخيرا، فان نجيب محفوظ على ما يبدو يهدف الى ارسال "رسالة" رئيسية، هى "الاصالة": "حنينى الى الحارة جزء من حنينى الى الاصالة" (ص ١٠٨)، ورفضه للاشكال الادبية الغريبة الذائعة فى وقت شبابه هو جزء من التحرر من الغرب: "أليست طرقا فنية خلقوها هم؟ لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى الذى ارتاح اليه؟" (ص ١٠٩). وحتى حين يظهر ان بعض الاعمال تدور فى تيار "اللامعقول"، فان "اللامعقول بين ايدي كتابنا اصبح لامعقول مختلفا [عما عند الغربيين]، لامعقولنا يؤدى الى المعقول" (ص ١١٠، وحول رفض العبثية، انظر ص ٩٣ - ٩٤).

هذه بعض الرسائل التى أراد نجيب محفوظ، أو قصد الى ارسالها، أو قل هى جوانب من رسالة كبيرة يريد توجيهها بطريقته الى قرائه. لا يكشف عن هذه الرسالة بشكل مباشر، ولكن يخيل الينا أنها تلك التى دفعته الى دراسة الفلسفة: أن يعرف "سر الوجود ومصير الانسان" (ص ٦٢)، وقد بقيت معه تلك "الفكرة"، حتى حينما تحول الى الادب وكرس له كل وقته، وجعله مهمة حياته. أو ليس صحيحا أن الفلسفة العظيمة والفن العظيم وجهان لعملة واحدة؟

تبقى فى العالم الخارجى شخصية لا تغيب عن ذهن الفنان، ويعمل لها حسابا أو بعض حساب، ويريد دوما ان ينتصر عليها، حتى بتجاهلها ان استطاع، ولكنه يحتاج فى المقابل، على الدوام، أن يستمع اليها تنصره وتنصره: تلك هى شخصية الناقد.

يمكن أن نلخص موقف نجيب محفوظ من النقد، على ما يظهر فى النص الذى بين ايدينا، فى كلمات أربع: ألم فعجب فتعجب ثم لاهتمام. اما الالم، فسيبه هو صمت النقد عنه طيلة عشرين عاما، تبدأ من وقت بدأ ينشر على الناس انتاجا له. يقول: "أول من كتب عنى سيد قطب وأنور المعداوى. كان هذا اول ما يكتب عنى فى عام ١٩٤٨ و ١٩٤٩، منذ أن بدأت الكتابة عام ١٩٢٩"، وعمره اذن سبعة عشر عاما، حيث ولد عام ١٩١٢م. "كان انفعالى بأول مقالة كتبت عنى كبيرا، جاءت بعد صمت طويل. أذكر انها كانت لسيد قطب. طبعا الصمت مؤلم" (ص ١٣٩)، وهذا الصمت انها هو صمت النقد. وهذا الاعتراف يؤكد نوع الحاجة التى تساور الفنان بشأن النقد: إنه يحتاج الى أن يهتموا به ويتحدثوا عنه، ولكن هذا ماهو الا وجه واحد من أوجه العلاقة المعقدة بين الفنان والناقد، وسنرى بعد قليل شواهد على اوجه لها سلبية. ولكننا نلاحظ، واعتمادا على النص الذى نقرأه وحده، أنه ليس من الصحيح على اطلاق القول ان النقد اهمل نجيب محفوظ طيلة هذه الفترة: ألم يمنح جائزة عن رواية "رادوبيس"، وكلمه احمد امين باسم لجنة الجائزة (وربما كانت لجنة التأليف والترجمة والنشر؟)، وذلك فى وقت قريب من وقت نشرها على ما يبدو؟ (ص ٨١). ألم يحصل على جائزة من مجمع اللغة العربية مع آخرين فكونوا جميعا مجموعة من الاصدقاء عام ١٩٤٢؟ (ص ٢٩). ألم يطلب توفيق الحكيم أن يتعرف عليه بعد صدور "زقاق المدق"، وكان ذلك اما سنة ١٩٤٧م. أو

١٩٤٨ م. ؟ (ص ١٣٠). ولكن ربما كان نجيب محفوظ يقصد بالصمت صمت نقاد المجالات الأدبية والصحف. وإذا كان الصمت مؤلماً، فإن اهتمام النقد أفرح الكاتب، وقد ظل نجيب محفوظ يحمّد للنقاد الأول، سيد قطب، هذه المبادرة، فيذكره مرتين في النص (ص ١٣٩، ٢٨)، ويسميه "صديقي القديم" (ص ٢٨)، بل ويزوره في منزله في حلوان عام ١٩٦٤ م. بعد خروج سيد قطب من السجن، وكان قد أصبح من زعماء جماعة الإخوان المسلمين، وسيعاد إلى السجن من بعد ذلك، ويحاكم ويعدم، وهذه الزيارة عظيمة الدلالة على وفاء نجيب محفوظ لناقده الأول "وصديقه" من بعد، لأن مجرد الاتصال ولو بالتحية في تلك الاوقات العصية لواحد من خصوم النظام، بل أعدائه، كان مدعاة لجلب الاخطار، فكيف بزيارته في منزله! أنه الوفاء والبراءة والشجاعة والثقة مجتمعين. ونعود إلى تعبير "الصمت مؤلم". نعم عدم الاهتمام مؤلم، ولكن الفنان قادر على تحمله، ليس فقط لأنه قادر على "إدارة ظهره للعالم"، بل وكذلك بسبب ثقته الداخلية بذاته، وهذان العاملان يتجسدان معاً، في مواجهة الصمت المؤلم، في هيئة "حب العمل": "طبعاً الصمت مؤلم، لكن إذا حصرت نفسك في حب العمل، فإن في ذلك عزاء كبيراً" (ص ١٣٩ - ١٤٠).

بعد الالم جاء العجب. فقد جاء النقد بأشياء دهش لها نجيب محفوظ ولم تخطر على باله وهو في مرحلة الانتاج، وتمثل ذلك في تفسيرات عجيبة: "يمكن القول ان النقد افادني، لكنه يرك في البداية. على سبيل المثال كتبت "زقاق المدق" ببراءة تامة. جاء احد النقاد وكتب ان "حميدة" تعني مصر. كنت في دهشة. أحياناً يفتح النقد أبواباً كبيرة" (ص ١٤٠).

وبعد العجب جاء التعجب. فقد تعرض "لهجوم منتظم" في جريدة "الجمهورية" المتحدثة باسم صباط حركة سنة ١٩٥٢، هذا الهجوم "الحقيقة لأدري سببه"، ثم تنقلب الاوضاع: "بعد ذلك تغيرت الآراء، وأصبحت ادبياً اشتراكياً، الاديب البورجوازي أصبح اشتراكياً"، ثم انقلاب آخر: "وبعد رواية "الكربك" أصبح ادبي رجعيًا"، أي في أعين بعض النقاد (ص ١٣٩).

ونتيجة لهذا كله انتهى نجيب محفوظ إلى الموقف الرابع: عدم الاهتمام. ويقول مقابلاً بين "اهتمامه" بالنقد في البداية وبين موقفه الجديد المستمر: "كل اهتمامي [بالنقد] كان في البداية. اليوم، قد أجد مقالة في مجلة، أقرأها بسرعة. في البداية كان النقد ممكناً أن يفيد، لكن الآن هل تنتظر من النقد أن يغيرني؟" (ص ١٤٠). وقد سبق أن مرت بنا شكواه من عدم فهم بعض المحاولات النقدية له، لأنها لم تتحدث عنه في موقعه، ويذكر في هذا الصدد كمثال على ذلك دراسة الدكتور عبدالمحسن طه بدر: "نجيب محفوظ: الرؤية والاداء" (ص ١٠٤ - ١٠٥).

وقد اهتم نجيب محفوظ بتحديد رأيه في النقد ، وذلك في اطار حديثه عن تعجبه من تقلبات مواقف النقاد منه ، وهو يعلل هذه التقلبات اما بتأثير السياسة على النقد (" النقد ذو المضمون السياسي سهل ") ، واما باتخاذ النقد مطية لمحاولة التعبير عن مواقف سياسية لا يستطيع اصحابها التصريح بها مباشرة (" جاءت فترة غلبت عليها السياسة ، والسياسيون محرومون من التعبير عن رأيهم السياسي ، فالشيء الذي كان لا يقال مباشرة كان يقال عن طريق النقد ") . فما رأيه في النقد ؟ " أنا لي رأي في النقد : كما يكون الأدب حراً ، فان الناقد هو الآخر حر . الناقد يكتب طبقاً لوجهة نظره ، والكتاب لا تتم دراسته الا اذا انعكست فيه جميع الآراء . لكن هناك أساساً هو النقد الفني . مثلاً : كأن أقول لك هذه الساعة من الذهب ، تقول لي : ان لبسها حرام ، قد يصح هذا أو [لا] ، لكن قبل ذلك : عيارها كم ؟ . . . النقد الفني صعب ، يحتاج الى دراسة وذوق وجهد " (ص ١٣٩ لكل السطور السابقة) . ولا نستطيع في اطار دراستنا هذه ، الدخول في تفاصيل المسائل الهامة التي تثيرها المواقف الطريفة التي يقفها نجيب محفوظ في هذا النص الجامع الموجز ، ولكننا نشير الى اساس بعيد يتأسس عليه كل ما يقوله هنا : " في رأيي ، لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني " (ص ١٤٨) .

خلاصة

لن نقوم في هذه السطور الأخيرة بتلخيص الدراسة التي بين يدي القارئ ، ، وانما نفضل أن نستخرج اهم ما ابرزته من ملاحظات ، سواء حول سمات المنتج أو أساليب الانتاج أو حالاته او خصائص العمل الفني .

لقد لا حظنا أن المبدع ، الذي تتبعنا حديثه عن نفسه ، قد ربط نفسه دوماً بجماعته ، بل وحاولنا اثبات أن الدافع الوطني الذي أشرب عليه منذ طفولته بقى معه دائماً كاطار معنوي ومحرك هدي للانتاج ، وأنه يظهر في تعلقه بالحي الذي نشأ فيه وبثورة سنة ١٩١٩ ، وفي مواقفه السياسية من التجمعات والحزب والاحداث ، وفي اهتمامه بتاريخ مصر ، بل لعله يبين من التزامن فترات التوقف عن الانتاج مع أزمان الاحداث الكبرى للجماعة (١٩٥٢ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ م) . وقد رأينا أن تعلق الفنان بالمكان المعين (حي الجمالية) الذي اختصه باهتمامه ، انها يدل على تعلق بالمكان وبالزمان معا ، بل قل انه تعلق بالذات الجمعية وقتما كانت علاقته معها على أوفق ماتكون . وقد اهتمنا بسمات المبدع الشخصية على ما بدت من خلال النص موضع الدراسة ، واذا أردنا اثبات أهم هذه السمات بحسب تأثيرها الفني ومن حيث الاهتمام بفعل الابداع ، لقلنا انها اولا توق الفنان الى الاجادة الى أعلى درجة ، ولعله يوجد وراء هذه السمة تصور ضمني ، ولكنه واضح الحضور ، يرى في الفن " صنعة " ولا يدري كاتب هذه السطور لماذا الحت عليه ، وهو بسبيل كتابتها على الفور ، صورة صنَّاع الآنية النحاسية بأنواعها الذين

تمتلىء بهم ، وإلى اليوم ، أطراف من حي الجمالية ، وخاصة صورة " الصناتعي " (" الصبايعي " بالعامية) ، وهو مهمك بمعالجة اناته مشعول به وحده ، وكأن مطرقة ويده وفكره شيء واحد في علاقتهم جميعا بالمادة التي بين يديه ، ولا شك في أن نجيب محفوظ قد لاحظ امتال هذا المشهد آلاف المرات في طمولته (وان لم يأت على ذكر شيء حوله في النص موضع الدراسة) . وهناك ، ثانيا ، سمة الاهتمام بالتركيز الشديد في اتساء فعل الانتاج ، وبدفع كل مصادر التسويش الممكنة او المعوقات بعامه ، ويساير هذه السمة سمة تالته هي الزام الذات ببذل كل الجهد ، وقد اشرنا الى ملامح عديدة من الطاقة الكبرى التي تميز بها نجيب محفوظ ، واجتهد في صيانتها وفي توجيهها افضل توجيه في وفي استغلالها في جهد مرتفع الدرجة متمر على نحو منظم ، وهو ما يظهر في تصريحاته المتكررة : " نعم ، انا منظم " . سمة رابعة بارزة تقوم في كلمتين : " التحصيل المستمر " ، فالفنان لا يتوقف عن تحصيل شتى الخبرات والمعارف في مجالات متعددة ومختلفة ، ولما أن تصور أن خط التحصيل يوازي على الدوام حط الانتاج عند الفنان موضع الدراسة . أخيرا ، فقد بدا لنا نجيب محفوظ في حالة من اليقظة المستمرة والتنبه الدائم ، حتى وان بدا صامتا او غائما النظرة ، وكأنه في انتظار متحفز " للشرارة " (راجع خاصة ما اشار اليه حول ميلاد روايتي " اللص والكلاب " " والكرنك ") .

اما من حيث السمات المتصلة بالطبع التحصي ، أو قل " الخلق " الفني بضم الخاء واللام ، فلعل أونها سمة لم يتحدث عنها الفنان مطلقا ولكنها تُذكر لكل ذي عينين : وهي احترام عظيم واثق للذات ، ولكنها تتعين أحيانا في اشارات سريعة إلى شعوره بأنه كان في موقع المبادرة المطلقة في ميدان الانتاج الروائي في مصر وفي عالم أدب اللغة العربية الحديثة . ويتوازي تماما مع هذا الاحترام للذات ، والاعتزاز بها من تم .، تواضع كبير لا يقدر عليه الا صاحب القدرة العظيمة الواثقة ، فالعظيم وحده هو القادر على التواضع . سمة سحسية تالته هي اهتمام الفنان بالحفاظ على استقلاله المعنوي ، فهو يبين لنا صانعا لنفسه بنفسه ، لم يدفعه أحد ، ولم يسع إلى أحد ليحميه أو ليأخذ بيده على أي نحو ، وقد رأينا ملامح عديدة لسمة الاستقلال هذه . وربما نتج عن هذا قدر من الاستهانة بالنقد الادبي ، ولكن يوازيه أن الكاتب قد ألزم نفسه ألا يكون انتاجه الفني وسيلة إلى شهرة سريعة ، فضلا عن أن يكون أداة للبرق ، بل العكس هو الصحيح : الفنان يضحي من أجل عمله الفني بالنجاح الخارجي ، وقد أشرنا إلى ألوان من التضحية بالمغريات المالية من أجل ضمان افضل مناخ للانتاج الفني المركز المستقل الناضج على شروطه ، أي على شروط العمل الفني ذاته . وربما كانت خلاصة الخلاصة ان نجيب محفوظ في سماته سائرها انما هو تجسيد رفيع لسمات المصري في أحسن عصوره : محبة للعمل وحبا للبناء وتوقا إلى الاتقان والاجادة .

وفيما يخص أساليب الانتاج ، فإن من أبرز ما يلاحظه الباحث رفض نجيب محفوظ لكل من النظرية التعبيرية ، القائلة بأن الانتاج الفني تعبير عن ذات الفنان ومرتببط بشخصه ، وهي

نظرية تخص هدفه الابداع ومغزاه، ولطرية الالهام والاسراق، القائلة بأن المصاد لا ينتج ما ينتج الا حين يأتيه مدد من الخارج، لا يعرف مصدره على الدقة، ولا يستطيع أن يتحكم فيه، وهي نظرية تخص تفسير فعل الابداع الفني ذاته وظروفه. وهو يعارض الاولى بالميل الى اعتبار الانتاج الفني عملية تركيب موضوعي ابتداء من عناصر شتى، وربما اتجه نظره الى أن العمل الفني، وهو بسبيل التكون، يكون حاصلًا على بنية ذاتية تفرض على الفنان اتحائها دون آخر واختيارًا دون اختيار، ويكون مسيرًا بمنطق العمل الفني ذاته، كما يعارض النظرية الثانية بالقول بأن فعل الانتاج تسبقه مراحل من الخبرة والتحصيل المقصود وغير المقصود والاعداد والتخطيط، مع الاعتراف بوجود مصدر ما للاشعاع والتوجيه، " شئ ما يشع ويلهم ". ومن باولة القول ان كتاب " نجيب محفوظ يتذكر " لا يتعرض مباشرة هذه المواقف بين رفض وميل، وانما هي استنتاجات الباحث معتمدا على تفسير النصوص. من ناحية أخرى، فان تطور انتاج نجيب محفوظ يشهد أيضا بمرونته في متابعة التحولات الاجتماعية للجماعة التي ارتبط بها، ويقف وراء هذا شعور حاد، فيه قدر واضح من الوضع التنظيري، بمغزى التحولات الجذرية التي شهدتها المجتمع المصري، ومجتمع المدينة على التحديد، منذ سنة ١٩١٩ الى وقت تحرير النص.

ويستير النص موضوع الدراسة الى عدد من الظواهر الهامة التي تصاحب نشاط الفنان إذا نظرنا اليه من منظور زمني عريض، والتي يمكن ان سميها بظواهر " حالات الانتاج ". منها حب الفنان لعمله الى حد اعتباره أهم ما في حياته، بل اعتباره مهمة حياته كلها ان لم تكن هي هو، ومنها ظاهرة التنظيم الدقيق للنشاط رمنا وظروفا. ونشير في هذا الاطار الى تمييز واضح بين وقت جمع المادة والتحصيل ووقت التفكير المركز والتخطيط ووقت الانتاج الفني الفعلي ذاته، ونلاحظ اهتمام نجيب محفوظ بالاقتصاد في الجهد وصيانة الطاقة وحماية الذات من المتوشات والمعوقات الى حد اقامة ما يشبه بالسياج غير المرتني حول الذات الفنية (ان أمكن تمييز هذه من الذات العادية للفنان من حيث هو رحل يمشي في الاسواق)، وهو ما يشير الى ممارسة ارادة قوية بالعة الحسم، كما بدا لنا ان نجيب محفوظ انتبه الى استغلال انطلاقة الابداع الى نهايتها وعدم " كسر موجتها " (ان امكن استخدام هذا التعبير) بالوقوف بازاء المنتج موقف الملاحظ الفاحص، بينما لم يصل هذا المنتج بعد الى غاية اكتماله، حيث لاحظنا انه لم يكن يقرأ ما يكتب الا بعد الفراغ من الكتابة الكاملة (" انني أقرأ العمل بعد أن اعيد كتابته، بعد التبييض، انتظر فترة، ثم أعيد قراءته "، ص ١٠٥). ولكن ربما كانت أطرف ظواهر حالات الانتاج هذه فترات التوقف عن الانتاج لمدة طويلة نسبيا، حيث تكررت عنده ثلاث مرات (حتى تاريخ تحرير النص)، وقد حاولنا الاحاطة بتفسيرات عدة ممكنة لها، ولكن الملفت للنظر هو انتباه نجيب محفوظ الى هذه الظاهرة الى حد القلق الشديد احيانا.

اما عن خصائص العمل الفني (بمعنى الفعل حينًا وبمعنى ناتج الفعل حينًا آخر)، فإن قارئ النص يخرج بمحصلة مفادها ان نجيب محفوظ يعي أن العمل الفني لا يظهر فجأة، وأنه

ليس مقطوع الصلات، بل لكل عمل في ماض من نوع ما، وأن له بالضرورة جذورا قد لا تكون مرتبة كلها، ومن هنا، فإن الذكريات، أي ما يبقى في الذهن من بقايا الخبرات بأنواعها، إنما هي في نفس الوقت حصيلة معرفية وإدراكية ومعمل اختبار ومحزون استراتيجي (إن أمكن استخدام هذا التعبير في هذا المقام)، وهي تتشكل في النهاية الجذور الحية للأعمال الفنية الممكنة. ولكن الإنتاج الفني ليس اجتارا لصور موحودة، إنما هو خلق وتركيب ابتداء من عناصر متعددة المصادر، كما يتدخل الخيال الفني، وكذلك مطلق العمل الفني ذاته. وقد أثرنا إلى ندرة إشارات نجيب محفوظ إلى مفهوم "الخيال" (قارن: "الخرافيس... فكرت فيها حوالي سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفقة خيال، لا يحتاج إلى جهد كبير مثل الذي احتاجته الثلاثية"، ص ١٠٥) ولكن ربما كانت أهم مواقف نجيب محفوظ بأزاء العمل الفني، وقد خرج من تحت يد الكاتب واستقل موضوعيا، هو تأكيده على استقلال هذا العمل الفني عن كاتبه إلى حد اعتباره أهم في دلالاته، أو أنه على الأقل ذو دلالة مستقلة، مما يقول به الكاتب وهو يقوم بدور الشخص العادي: "أسأل نجيب محفوظ: أحيانا أحد تناقضا بين بعض ما نقوله في أحاديثك وبين ما أقرؤه في انتاحك الفني أجابني باختصار: صدق أدن العمل الفني" (ص ٩).

(مناقشات)

إعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة

د. عبدالله أبوهيف

تواجه باحث المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة عقبات كثيرة نشير إلى أهمها .
١- ندرة الأبحاث والدراسات المتخصصة حول هذا الجانب من تطور القصة العربية الحديثة ،
فاذا استثنينا دراسة حسام الخطيب الرائدة «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية»^(١)، ودراسة كوثر البحيري «أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة»^(٢) فإن عددا لا يستهان به من الأبحاث والدراسات المعنية بالقصة العربية على وجه العموم ، ونشأة القصة العربية الحديثة وتطورها وحاضرها من منظور عربي شامل أو قطري على وجه الخصوص هو منتشر على أقلام النقاد والباحثين ، على اعتقادنا ان مثل هذه الأبحاث والدراسات حول المؤثرات الأجنبية في مسار أدب معين تحتاج إلى مراكز البحوث العلمية وإلى فرق العمل التي تضم في أعضائها المختصين بالأدب المقارن والآداب الكلاسيكية واللغوية وغير ذلك .

٢- معاناة فن القصة كجنس أدبي تنفر عنه أشكال قصصية متنوعة وثرة في تاريخ الأدب العربي قديما وحديثا ، وما استتبع ذلك من فهم سائد في الثقيف المدرسي والتعليمي العالي حول الحصيلة غير المجدية من التراث القصصي العربي القديم ، كما تضمنها الأدب الشعبي كآلف ليلة وليلة ، أو الفنون اللغوية المغالية في محسناتها البديعية وتزويقها اللفظي كالمقامات . والنتيجة عندهم ، مادام هذا هو الحال مع الفقر الحاصل في التراث القصصي ، فإن المجدى هو الأخذ عن الغرب . أما كيف كان الأخذ عن الغرب ؟ فلا نجد بحوثا ودراسات تبلى الریق . لقد انصرف عدد من الباحثين في العقد الأخير إلى العناية بالقصة العربية في تراثها الموهل في القدم وبينوا ذلك الغنى للقصص المقتصر الباقي من العصر الجاهلي والعصور الإسلامية اللاحقة حتى مطلع القرن التاسع عشر^(٣) .

٣- من الملحوظ ، ان ثمة استسلاما لهذا الفهم المدرسي السائد حول القصة العربية الحديثة وراهنها في أن المؤثرات الأجنبية هي الأقوى في نشوئها وتطورها واتجاهاتها . ولعل حلیم بركات ، وهو الروائي ورجل الاجتماع ، يوضح دلالة هذه الظاهرة في كتابه «المجتمع العربي المعاصر» ، إذ قال باختصار شديد :

«ولم تثقل الرواية والقصة القصيرة والمسرح والرسم وغيرها من الفنون بالتراث القديم كما أثقل الشعر ، فلم تصنف بالحدة ذاتها بين قديم وحديث . . . ويعود ذلك لأن هذه الفنون لم تكن تعتبر جزءا أساسيا من التراث الثقافي النخبوي رغم انها كانت موجودة ومنتشرة ، فجاءت البدايات الأولى في عصر النهضة تقليدا ، ليس للفنون العربية الكلاسيكية بل للفنون الغربية . رغم تراث ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة ورسالة الغفران وحي بن يقظان وأقاصيص

الأغاني ومقامات الحريري والهمذاني (التي قلدها ونسج على منوالها محمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام وحافظ إبراهيم في ليالي سطوح)، اعتبرت الرواية والقصة منذ البدء فناً جديداً، فترجمت النماذج الغربية وقلدت تقليداً فجاً^(١). ويتساءل المرء، بعد عرض تطور القصة العربية الحديثة كم كان هذا الرأي مجانباً للحقيقة التاريخية، ان عرض الموقف من المؤثرات الأجنبية ذاتها يوضح المسألة أكثر. وقد ساعد على تكريس هذا الفهم هيمنة فكر التبعية على الوجدان الثقافي العام، ولاشك أن مجرد التفكير الأدبي بهذه المسألة يعني خرقاً لهذا الفكر ومجابهة، وكان أشار الناقد محسن جاسم الموسوي الى حدّى هذه المجابهة، عندما لاحظ أن المحاولات المتميزة في هذا المجال كانت لكتاب مهرة «كانوا يمتلكون وعياً أحسن بالواقع»، «فعندما يتبدى الروائيون بمناقشة أنفسهم وتفحص الواقع نكون قد مضينا شوطاً بعيداً لا في نقل الواقع بل في ملاحظته ومناقشته وفرص رؤيتنا عليه»^(٢). وقد نتج عن إشكالية مجابهة فكر التبعية في فهم واقع المؤثرات الأجنبية أمران هما:

أ - قلة الونائق حول وعي القاص العربي الحديث لفنه، كالمذكرات واليوميات والملاحظات حول الشغل الإبداعي وتثقيف القاص، فكانت تجربة القاص العربي الحديث كتيمة غالباً، عصية على التنهيج والتفكير والتنظير (السياق المعرفي والإبداعي المنتظم والملموس في بيانات وشهادات وكتابات أخرى). وثمة كتب قليلة جداً حول تجارب القصاصين العرب كتبوها بأنفسهم مثلما فعل عبد الحميد حودة السحار وحنا مينه^(٣) وكذلك هي المقالات التي كتبها أصحابها لرصد تجاربهم القصصية وتحليلها واكتشاف علاماتها الدالة. أما تصريحات القصاصين حول تجاربهم في المقالات والاستفتاءات وسواها فهي قليلة كما حدثت مع نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا وعبد السلام العجيلي وعبدالرحمن الربيعي الذين جمعت، أو جمعوا بأنفسهم، أحاديثهم في كتب^(٤) ومن جانب آخر قلة هم القصاصون العرب الذين كانوا نقادا كما هو الحال مع يحيى حقي ويوسف الشاروني وسهيل ادريس وعبدالرحمن الربيعي ونبيل سليمان^(٥) وهؤلاء القصاصون النقاد عنوا بتتاج غيرهم قبل ان يكشفوا صنعتهم وتفكيرهم الأدبي بشغلهم القصصي.

ب - استئثار الشعر بفن النقد نظرياً وتطبيقياً، بحكم مركزية الشعر وأولويته في التقاليد الأدبية العربية، فعابت العناية عن نقد القصة ونشر موروثاتها وتحديد طوابع نموها وظواهرها. وما ترال حتى اليوم الغلبة في النقد النظري والتطبيقي لفن الشعر حتى عندما يتعلق الأمر بدراسة قضية ثقافية مركزية أو الظواهر الفنية الشاملة. من المعروف أن المؤثرات الأجنبية تكون عن طريق الاتصال المباشر أو الترجمة وتعرّف بإيجاز الى هذه المؤثرات من خلال مناقشة:

- ١- د. حسام الخطيب (في سورية).
- ٢- د. محمد يوسف نجم (في لبنان).
- ٣- د. نعيم اليافي (في بلاد الشام).
- ٤- عبدالعزيز عبدالمجيد، عبدالمحسن طه بدر (في مصر).

٥- د. كوثر عبدالسلام البحيري (في مصر) ^(٩١).

وإراء فقر الوثائق الدالة على وعي القاصر لثقافته وتجربته وذاته فإننا سنتعرف إلى المؤثرات من خلال هذه الأنحاث القليلة ريثما يسعف الوقت بفريق من الباحثين يتقصى مثل هذه الوثائق في الصحف والدوريات وبطون الكتب غير المتخصصة بالقصة.

تعد دراسة الخطيب الأكثر نموذجية في تقصي سبل المؤثرات الأجنبية وتأثيرها على القصة العربية في قطر واحد هو سورية وقد أشار الخطيب في مقدمة دراسته إلى صعوبة هذا البحث، «وذلك لعدم وجود دراسات رصينة عن المجتمع العربي في سورية خلال هذا القرن بل عن تاريخ سورية الحديث بوجه عام. ولم تكن هذه هي الصعوبة الوحيدة، فهناك صعوبة التوصل إلى الدوريات ولو أنها ترجع إلى فترة حديثة جداً، وهناك مشكلة تحديد تواريخ القصص المدروسة لأن عادة اثبات تاريخ الطبع على الكتاب لم تتأصل بعد، وهناك في الأساس مسألة العتور على الكتب التي ألقت خلال مراحل لم يكن نظام الإيداع في المكتبات العامة قد عرف فيها أو روعي مراعاة دقيقة» ^(٩٢) على أن المصدر الأهم لدراسة المؤثرات الأجنبية هو بيانات القصاصين عن تجاربهم القصصية نفسها، والمناخ الثقافي والنقدي الذي تتج في طلال القصة، فقد يعترف قاص متأثره بأسلوب أو فكرة أو تقنية، ثم لا يظهر هذا التأثير في إنتاجه، والعكس صحيح.

إن المهم في دراسة المؤثرات الأجنبية هو عدم الركون إلى التعميم، وإيتار تقصي سبل هذه المؤثرات وأشكال ظهورها في القصة نفسها.

وإذا نظرنا إلى رافد الترجمة فسنجد تأثيره ضعيفا بالقياس إلى الاتصال الشخصي، ومرد ذلك إلى أن المترجمين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية لم يتوفروا على جدية في اختيار مترجماتهم أو دقة في الترجمة، فمالت الترجمة في المرحلة الأولى إلى السهولة والابتدال، على عكس الكتاب المحافظين الذين تزودوا من التراث، واستمروا بالتقاليد الأدبية، موائمين بين أساليب الخطاب القصصي التي تستدعيها حاجات الصحافة وحاجات الذوق الجديد للقراء العرب، وثمة إحصاء لافت للنظر قام به محمد يوسف نجم للترجمات القصصية منذ ١٨٨٠ إلى عام ١٩١٦، وهي ترجمات في غالبيتها لكُتّاب لاقية فكرية أو فية لهم في سياق الأدب الفرنسي نفسه، وقد غلب على الترجمات التصرف أو الاقتباس.

أما المترجمون الذين حرصوا على الترجمة، فلعل ماقاله كرم ملحم كرم. رائد القصة الحديثة في لبنان، عن صديقه طانيوس عبده، شيخ المترجمين في هذه الفترة يكشف عن المستوى المستهتر والمتري لترجمة القصة، والذي لايفيد بعد ذلك:

«ولم تكن الترجمة في عرف طانيوس عبده سوى أداء المعنى - وهيهات... وهو شر ماتبلى به مستنزلات الالهام. فالمنشئ مع التفاته إلى المعنى يضمن بالمبنى ان يهون وقد نضده في ديباجة مختارة اللفظ، مشرقة الصياغة، مما أهمل طانيوس حتى كاد يكون من المؤلف على أُميال رحاب. وعذره ان مانقله عن الفرنسية ليس من الروائع ولم يترجم في معظم مانقل غير القصص العام

التواني في رغبة الأدب السمين وليس يعتصم بمنعة البقاء . . على ان العذر الصادق لا يجاوز
ضؤولة المام طانيوس باللغة الفرنسية . فيقرأ ويستدل مما يث في عينيه من بيان على مرمى
المنشئ ، ولا يلبث ان يطوى الكتاب ويميل على ترجمته بما تراءى له منه ، فيكتب الصفحات تلو
الصفحات دون ان ينعم النظر فيما خطت يمينه فلا يمحو كلمة وليس يستطيع المحو ،
ولا يعتمد البلاغة وجودة العبارة ، وهو مهمل على برم وربما على نفاذ ، بل يكتب بلغة واهية لأنها
واضحة . فلا تعلق لغة العامة بسوى انطباقها على احكام النحو . وحجته ان القصة يجب تذليل
معانيها لكل ذهن لئلا يتحاماها من تقهقر على النفاذ الى صفايا البيان . وهذه البراءة من الأصل
ان تكون تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز الى الملل ، فليست مما يرضى عنه الاخلاص للفن
في الشطر الأوفر من النقل ، والا أصيب المتن بالتحريف الناحر ولقي الكاتب والكتاب بمن
يترجمها غضاصة يتروعان عنها . فلا يلم ببدائعها من يقرأها في اللغة العربية ولا تستبقى هذه
اللغة الأثر المتقول وهي المستهينة بالغث الشحيحة بالنيف^(١١) .

وهذا ما جعل ناقدًا آخر مثل عبدالمحسن طه بدر يسمى هذا النوع برواية التسلية والترفيه ،
وهو الغالب عموماً على القصص المترجم في المرحلة الأولى . ويعزو هذا الباقد الاسباب الى
ضعف ثقافة المترجمين واهمالهم ، وغلبة عناصر الاثارة والحب والمغامرة على الانتاج المترجم ،
وضعف القيمة الفنية للمترجمات ، والتشويه الكامل للقصص المترجم ، وضعف لغة الترجمة ،
والخصوع لذوق أنصاف المتعلمين من القراء ، والخوف من الاصطدام بالبيئة . . الخ^(١٢) .

أما الترجمة المؤثرة ، فيشير تتبعها الى عناية القاص العربي بالمكونات التراثية بالدرجة
الأولى ، فقد كان القاص العربي الحديث واعياً لوجود القصة الغربية وتطورها ، وواعياً لاشكال
تراثه القصصي ، ومع ذلك لم يلجأ الى الغرب بل صاغ قصصه وفق ماوعاه وخبره ، تحقيقاً لغايتين
هما ، كما أشرنا ، حاجات الصحافة وحاجات الذوق الأدبي من جهة ، وموقف القاص النقدي
من القصة الغربية نفسها ، أي وعيه بعملية انتاج قصته ضمن اللحظة الحضارية وتطور
مجتمعه ، من جهة أخرى .

لقد حاولت كوثر البحيري أن تتقصى أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة فوجدت
مايلي :

- ان لون المقاومة قد أثر على القصة من الناحية الشكلية . أما من ناحية الجوهر فان التأثير
الأكبر كان «لألف ليلة وليلة» ، فخر القصص ، التي سوف تكون ملهمة لبعض كتاب القصة
ومع ذلك ، فان القصة المصرية في تطورهما من الناحية الفنية ليست مقامة ولا قصة من قصص
«الف ليلة وليلة» ، ولكنها قصة معاصرة مستقاة رأساً من الأدب الفرنسي^(١٣) .

الا أن هذا الرأي لا يصمد أمام تقصي حجم المؤثرات الأجنبية ، ولا سيما الفرنسية في
دراستها ، ففي المرحلة الأولى ، تساءلت البحيري :

لماذا حاول الكتاب العرب من قصصيين ونقاد في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر
احياء شكل المقامة ؟ ومن بين النقاد نذكر ناصيف اليازجي (اللبناني) الذي كتب «مجمع

البحرين» وعبدالله فكرى (المصرى) الذي كتب «الآثار الفكرية» وهي مقامات اجتماعية هادفة، ومن بين الروائيين، نذكر على مبارك في رواية «علم الدين» ومحمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ ابراهيم في «ليالي سطوح».

ثم تعزو السبب الى نوع من الرغبة في الحفاظ على التراث أو العزة العربية^(١٤). انهم اذا تبنا فكرة كتابة قصص بالمعنى الحديث للكلمة فسوف يحاولون، بدافع من عقليتهم المحافظة أو لتأثرهم بالقديم، أن يكسبوا قصصهم شكلا قديما تقليديا مثل شكل المقامة أو قصص «ألف ليلة وليلة»، ومشاهم على مبارك ومحمد المويلحي وحافظ ابراهيم وأحمد شوقي، على الرغم من صلتهم جميعا بالأدب الفرنسي، سواء من قريب أو بعيد. وتقول بصريح العبارة، وهو تأكيد على استمرار التقاليد الأدبية العربية: «وقد اقتبسوا من هذا الأدب - تقصد الفرنسي - فكرة القصة في قالها الحديث الا أن طابعهم المحافظ وحرصهم على التعلق بالتراث العربي حال بينهم وبين التخلص كلية من تأثير التقاليد»^(١٥).

وبعد مقارنتها للترجمات عن الفرنسية، أكدت ماسبق قوله، ان هذه المجموعة من كتاب القصة كانت تعمل بدافع من حاجة اجتماعية للتثقيف والتسلية، وقد فضلت أن تكسو قصصها بغلاف قديم اما خوفا من الجديد، واما بدافع من عزة الحفاظ على القديم.

أما رأيها بأن هذا الغلاف القديم خداع، وأن جوهر هذه القصص يدين بالكثير للادب الفرنسي^(١٦) فلا يصمد للبحث، لأن طول القصة أو قصرها ليس خصيصة للقصة الفرنسية وحدها، فثمة سرد قصصي طويل وقصير في تراث الشعوب كلها، ومنها التراث العربي كما رأينا، وكذلك هو القول بشأن موضوعات القصة الاجتماعية والسياسية أو الاخلاقية.

ويعزز رأينا في قوة التقاليد الادبية في تطور القصة العربية الحديثة ازاء المؤثرات الاجنبية أن مترجمي القصة انفسهم مثل رفاعة الطهطاوي (مغامرات تليهاك)، ونجيب الحداد (الفرسان الثلاثة لدوماس الابن) ومحمد عثمان جلال (مترجم برناردان دي سان بيير وراسين)، وحافظ ابراهيم (البؤساء) والمنفلوطي (لبعض القصص الفرنسية)، والزيات (رافائيل)، ان هؤلاء المترجمين قد راعوا خط تطور الذوق المصري بالدرجة الاولى، ولم يعنوا بالترجمة الدقيقة أو الحرفية.

كان التعلق بالمشجاة (الميلودراما) مناسبا لنمو الطبقات الجديدة في المجتمع العربي، الطبقة الوسطى والبرجوازية، ومناسبا للنفجائع القومية التي صارت الغالبة على الوجدان العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ومع نهاية الحرب العالمية الاولى، دخلت الترجمة اتجاهات متباينة منها الدقة والاختيار السليم، كما لدى طه حسين ومن تلاه، وهو اتجاه ضعيف حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. وهنا يتساءل الباحث عن مدى صحة الصاق المؤثرات الاجنبية بتطور القصة، فقد ظهر مقلدون ومقتبسون للقصة الغربية، ولا سيما الاجتماعية الاخلاقية الاصلاحية والعاطفية التي كتبها قصاصون من بلاد الشام ومصر مثل نجيب الحداد ونبيه هاشم والبستانيون (سليم وسعيد

واليس) ، الا ان تأثيرهم لا يذكر في تطور القصة العربية الحديثة اذ لا يجد المتتبعون ذكرا لنتاجهم الا في المصادر التاريخية ، فكيف بتأثيرهم على القراء أو الكتاب أو تطور الدوق الادبي أو الشعبي ، وغني عن القول انه لا تطع أعماهم الا مرة واحدة حين ظهورها آنذاك . .

أما القصاصون المجددون في الفترة الثانية ، أمثال جرجي زيدان و فرح انطون ومحمد حسين هيكل والمفلوطي ، فقد رفضوا التأثير المباشر الاحني وعاليتهم اتصلوا مباشرة بالادب الفرنسي و أتقنوا اللغة الفرنسية . ولاشك ، ان الربط الميكانيكي بين المؤثرات الاجنبية وتطور القصة العربية الحديثة لا يوفي الحقيقة التاريخية والحقيقة الادبية ، لأن البارز في ترجمة القصاصين العرب هو الوعي الحاد الى حد التآرم بالعرب ازاء شعور الهيمنة الثقافية المبكر ، وما استتعه من مشكلات واشكالات ، ومنها تكون الاجناس الادبية الحديثة .

ففي المرحلة الثانية ، كان الصراع على أشده في ذات القاص العربي الحديث ، وحتى نهاية الثلاثينات والقصاصون يرفضون التبعية ويتمسكون بالتراث ، وعلى الرغم من ظهور بعض المؤثرات الاجنبية في السرد العربي الحديث عند طه حسين (مصر) ورضا حوحو (الجزائر) وصالح السويسي (تونس) ومحمود احمد السيد (العراق) ورثيف خوري (لبنان) ، (وهم من احيال مختلفة) فان تنازع التأصيل قائم . ليس نضج القصة أو ذروة تطورها أو أوج اكتمالها هو التغذي من الآداب الاحيية بل الاستفادة منها على اساس سيرورة التقاليد الأدبية ، التي شكلت عناصر الصراع في ذات القصاصين العرب ، فجعلت قاصا متمرسا مثل طه حسين يرفض تسمية كتابه (المعذبون في الارض) (١٩٤٩) قصصا بل كتابا قصصيا .

وتقدم تجربة رثيف خوري (١٩١٢-١٩٦٧) وهو أديب وقاص وناقد بارز في لبنان ، مثالا للاعتدال في تلقي المؤثرات الاجنبية عن وعي حاد بالذات والاصالة الثقافية ، اتصل مباشرة بالآداب الاجنبية ولكنه شأن الكثير من المفكرين والأدباء النهضة والحدائين سعا الى دور المثقف العضوي المنتمي الى أمته ، والمرتبط بمجتمعه وتقدمه ، فعاد الى احياء القصص العربي القديم ، واستعاد بعض عناصر السرد العربي حريضا على الطابع التعليمي لأدبه ، وتوظيف التراث في أدبه وفي معركة الوجود العربي^(١٧) . ويؤكد الخطيب هذه النتائج ايضا ، فالذين استفادوا من المؤثرات الاجنبية مباشرة كانوا الحلقة الأضعف في تطور القصة العربية الحديثة ، على الرغم من انتظام الترجمة واتساعها وتنوعها وشمولها لأدب لم تكن تعرفها من قبل ، كالآدب السوفيتي ، والآداب الاسكندنافية وعلى الرغم من دخول الترجمة الميادين الراهنة للآداب الاجنبية واتجاهاتها ، كالتعرف مباشرة الى حد (التلف السري) للآدب الوجودي واللامعقول والعبث والاتجاهات الحدائية الأخرى ، كالرواية الجديدة .

لقد تغير موقف كتاب القصة من المؤثرات الاجنبية ، فكانت الثقة بالنفس . الى حد نقد التجربة الغربية وازدراءها^(١٨) .

فقد عبر هاني الراهب على سبيل المثال عن نقد قاس مبكر لبعض أهم اعلام القصة الحديثة كديستوفسكي وليوتوستوي وجيمس جويس وهمينجواي وفوكنر وداريل حتى انه بدا

كالهولاء متقافرا فوق اساليب هؤلاء المعلمين دون ملموسية واضحة في تجربته آنذاك كأن يقول : (ربما لأن في كل من (الاخوة كاراموزف) و (الحرب والسلام) و (يوليسيز) مائتي صفحة يمكن حذفها . وربما بسبب من اسراف همنغواي اذ يرص عشرين صفحة بتفاصيل ودقات عديدة من الحوار والحادثة ليقول شيئا يمكن قوله بصفحة ونصف باستثناء (الشيخ والبحر) .

وعزز هذا الموقف وعى التراث على انه سبيل للاتصال ، وعي الآخر ، (الغرب) على انه الهيمنة والتبعية . انه الموقف النقدي لكتاب القصة الذين اتصلوا بالآداب الاجنبية مباشرة او قرأوا نصوصها مباشرة . ثم شرعوا يخوضون تجاربهم ، مطورين تقاليدهم في مسارب شتى ، والحاسم في ذلك كله ليس المؤثرات الاجنبية او المكونات التراثية فحسب بل وعي الشروط التاريخية والاجتماعية والثقافية بالدرجة الاولى

لا شك ، ان تطور اي فن مرهون بعاملين اساسيين هما التقاليد الادبية والتطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات اما الخصائص الفردية والمؤثرات الاجنبية فهي أدخل في ذبك العاملين ايضا . لأنها يندرجان في محطة التطور الحضاري بالاستناد الى قواعد التقاليد الادبية في الوقت نفسه ، فالخصائص الفردية لانبت في فراع ، والمؤثرات الاجنبية لاتنفل فعلها بمعزل عن التطور الاجتماعي والثقافي ولعلنا نعاود تمحيص المؤثرات الاجنبية في سياقها التاريخي على تطور فن القصة العربية الحديثة من خلال الحوار المتصل بين عناصر الفن القصصي في مجتمعه أولا وازاء نظريته ثانيا ، وضمن واقع الفن ثالثا ، وفيما طمح اليه من رؤية فكرية وفنية رابعا ، تم نستعرض الصور الدالة على فهم القصاصيين للبناء الفني للقصة ، ونقدم تفسيراً للتحويلات التي كونت القصة متأثرة بالغرب في مراحل تعبرها الكبرى

١ - حوار القصة والمجتمع .

تعد القصة العربية الحديثة انحازا تحديثيا اكثر من نية الاجناس الادبية العربية الاخرى فقد تطورت كثيرا منذ منتصف القرن التاسع عشر الى يومنا هذا ، وادا كانت المعضلة هي بحث سيروية التقاليد الادبية في القصة العربية الحديثة ، فان العلاقة بين القصة والمجتمع تضيء محرى هذه السيروية ، وتكشف عن حجم المؤثرات الاجنبية ، والمكونات التراثية في الوقت نفسه .

لقد فهم تحديث القصة العربية على انه بلوغها مبلغ النضج ، ويلخص الباحثون هذا النضج بأنه جودة التوصيل ، ومن سماته الاسلوب التصويري والشخصيات المعقدة والابتكار والبناء المتناسك والموضوعية الفنية . . الخ . . .^(١١) .

على ان نقد القصة في المراحل التالية ، سيرى في هذه السمات خصائص لاتعني القصة وحدها . بل تمس أجناسا أدبية أخرى كالمسرح على سبيل المثال ، حين اكتشفت آليات السرد والوحدات الحكائية وغير ذلك^(١٢) . ان ذلك الفهم للنضج الفني - كما ذكرنا - يستند الى انجار الغرب الأدبي الذي يرى القصة الغربية ومثاها كتاب أواخر القرن الماضي وعلى وجه التحديد آلان بوموباسان .

بينما لاحظنا في الفصل السابق أن القصة الغربية مرحلة في تطور فن القصة، وأن القصة العربية ومنها الرواية العربية، لم تكن تقليدا للتراث، بل كانت رحلة عسيرة لتكون الأجناس الأدبية الحديثة في خضم التطور الحضاري والاجتماعي الهائل الذي عاشه العرب منذ عصر النهضة في مطلع القرن الماضي، وإن التحدي الحضاري هو الذي قاد هذه الرحلة على أنها وعي للذات بالدرجة الأولى. وبعيدا عن ملاسات مفهوم النهضة ومفهوم التحديث^(٢١)، فإن الأجناس الأدبية الحديثة تشكلت وسط الصراع مع الغرب، وخرجت القصة العربية الحديثة من منعطف وعي الذات استنادا لحاجات مجتمعية أولا، وتلبية لأحلام الهوية ثانيا^(٢٢)، وإذا كان كتاب ((حديث عيسى بن هشام)) علامة في تطور القصة العربية، فإن غالبية البحوث تؤكد على أنه حديث وعي أوجد أشكالا فنية متباينة في الكتاب نفسه مواكبة لتعايش أجيال مختلفة المشارب والأهواء، وإن التحول الاجتماعي والحضاري ولد تحولا أدبيا في مستوى التعبير والدلالات، فيه من رواسب المقامات وبذور الرواية وصور المسرحية مافي حياة القوم من احتكاك العناتم والطرايش^(٢٣)، وفي دراسته المعمقة لأثر التطور الحضاري على تطور الأشكال القصصية العربية في مصر، لاحظ يوسف الشاروني علاقة وثيقة بين النضج الحضاري ونضج الشكل القصصي^(٢٤)، والنضج لايعني التجديد وحده، بل يفيد تراكم خصائص معرفية وفنية وعلمية في تشكل القصة تستجيب لتحديات الحداثة على أنها تحديات حضارية لا بد من مواجهتها ومن أبرز ماتتبع

علاقة القصة بالمجتمع، في ضوء تطور الأشكال القصصية ما يلي :

- ان ثمة علاقة تبادلية بين حاجات المجتمع وحاجات الفن . فقد دل مسار تطور القصة العربية الحديثة على أن الفن يبنى على ضوء الواقع مثل المفاهيم جميعها، فالمفاهيم لا تلبس الواقع ولا تجتلب، والتمن لا يخلق الواقع على مقاسه، بل الواقع هو الذى يصوغ فونه، وقد كان العامل الرئيسى في تطور القصة العربية الحديثة هو أن القصاصين ربطوا فنهم بحاجات مجتمعهم، فحددت حاجات المجتمع حاجات الفن، وتطورت الأشكال القصصية من الأسط إلى الأعقد، ومن التقرير والمباشرة إلى التحليل والتصوير والتعبير الجمالي عن التطورات الاجتماعية والحضارية المستجدة، وربط القصاصون انتاجهم القصصي بتحولات مجتمعهم الكبرى، منذ الشيخ علي مبارك إلى عبدالرحمن ميف، مروراً بأعلام طوروا القصة العربية باتجاه انجازها الحديث المتصل بتقاليد القومية، كالويلحي والمنفلوطي ونعيمة ولاشين والحكيم وطه حسين وفؤاد الشايب والعجيلي . . وغيرهم .

لقد اعتنى هؤلاء القصاصون بوسائل الاتصال على أنها وسائل توصيل وتأثير في الوقت نفسه، كالصحافة والكتاب، والاذاعة المسموعة والمرئية فيما بعد، في مواجهة الأمية والامية الثقافية وهذا ما أنعش المحاولات البدائية للقصة، كالصورة القصصية أو اللوحات القلمية، أو التحقيق القصصي، أو المقال القصصي، ولا شك، أن القاص العربي كان يعرف، وهو يقبل على كتابتها، أنه يمزج فن القصة وفنون الاعلام الصحفي^(٢٥)

— تراحم التماهي الذى يدغم بين صوت القاص وصوت الفن، بين خطاب القاص الشخصي، نفس القاص ومعتقداته واهواؤه ومراحجه وتفكيره، وخطاب الفن ولا سيما رؤيته الموضوعية، الفكرية والفنية كما تملئها حاجات الفن، لا حاجات الدعوة والتشهير والاصلاح الاجتماعي وحدها. ويرى بعض النقاد أن تطور الموقف العسي للقصاصين باتجاه السرد والحكاية وضبط الحوافز هو الذى انعطف بموقفهم الفكري، وكانت مقدرة القاص العربي الحديث على أن يكون « حكيواتيا » عن التجربة العربية الباهضة سبيله الأول الى تخلصه منه القصصي من سيطرة التماهي بوصفها عيبا فنيا يضاف الى العيوب الأخرى^(٢٧). ومن أبرز الكتاب الذين يظهر التماهي ولسوازمه في فهم القصصي شير الى طه حسين وعبد السلام العجيلي، الأول في تغليب النص السيري نزوعه الى المشاقفة، والثاني في تغليب العنصر السيري نزوعه الى استخدام الثقافة العلمية من واقع عمله كطبيب.

— تراجع الحضور السلي للغرب شيئا فشيئا ازاء تعاظم وعي الهوية لدى القاص العربي الحديث. بمعنى ان الشغل القصصي منذ مطلع السبعينات لم يعد محكوما بهواجس التأثير السلي للمثاقفة، فقد ارتفعت قامة الابداع في أرض تجربته، وصمن تاريخه، وتعكس هذه النظرة تفريقا بين اكتشاف التقدم الأوربي واكتشاف الأجاس الأدبية، والذي اكتشف هو آلية الصراع مع الغرب وليس هذه بالضرورة صراعا مع التحديث.

لقد وعى القاص العربي الحديث عدوه الغرب، كما أشرنا، وهذا لا يمنع من اكتشاف أنظمتهم المعرفية والفكرية. وفي ميدان القصة، اكتشف نظام القص - السرد - الحكائية تفاعلا مع الحضور الإيجابي لمعنى التراث الغربي. وجوهر المسألة، هو نفي التبعية من أحل وعي «مخاطر هامشية الحياة العربية الناتجة عن تبعيتها لمركز خارج ذاتها»^(٢٧). وقد لوحظت المحاولات الواعية للاستقلال في عمليات تأصيل المسرح العربي، وجرت، وتجري، في عقدي السبعينات والثمانينات، مثل هذه المحاولات الواعية في عمليات تأصيل فن القص كما سنرى في الفصل التالي، أي أن سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة ثقافية وحضارية مثلما هي فنية وتقنية.

٢ - حوار الواقع والنظرية :

ان تشكل جنس أدبي يعني - فيما يعنيه أساسا - تبيين حدوده شكلا فنيا يتمايز عن أشكال فنية، ولو جاورت تخومه أو امتزجت بفضائه، فالقصة ليست جنسا أدبيا صافيا، لأننا نجد قصة شعرية، والدراما هي بالأصل فعل ومفعوله الفني هو تناميته باتجاه حبكة ما، ونقاد الأدب المتزمتون يميزون الحوارية عن القصة، أما الشكلاينيون فربما كانوا هم البقاد الذين كشفوا عن تقنية القصة من خلال السرد والتحفيز، ولم يكن هذا الكشف تطورا مفاجئا، فقد كان الحديث معروفا قبل الشكلاينيين عن السرد والتحفيز^(٢٨)، ولكن الشكلاينيين بالذات هم الذين ربطوا بينهما من أجل وضع لنظرية القصة تحيط بتخومها مع الأجاس الأدبية الأخرى وتحدد علاقاتها

مع الاشكال السردية الأخرى التي تبرز بعضائها كأن تستخدم القصة في الشعر، أو الفعلية في المسرح . وقد تأخر مثل هذا الفهم المتقدم لنظرية القصة في الأدب العربي الحديث حتى مطلع السبعينات من القرن العشرين بفضل اسهام الشكلايين، والامشاج البنيوية والتكوينية واللسانية التي حاطت الشكلاية خلال سنوات السبعينات .

لقد وحه لوم شديد الى تكون السائد العربي الحديث، ومثله المثقف على وجه العموم، «كمستغرب سواء تم ذلك في الوطن العربي أو في الغرب» ، وقد عكس هذا التكون استلاب السائد على اداة الانتاج الثقافية العليا، الجامعة، حيث يعاد انتاج الاخضاع الثقافي . فالاستاذ تابع ثقافي للمركز على الأغلب، والطالب ناقل، ضمن آلية التبعية والنقل التي تسم المرحلة . ان الاخضاع الفكري ينتج التبعية الثقافية، والتبعية الثقافية تنتج الاخضاع الفكري . وهكذا استباع ثقافي وانتاج المفكر اللاتاريخي، إلا أن هذا اللوم والنقد القاسي أثمر في العقدين الأخيرين بزوغ وعي نظري بالواقع الأدبي في قلب آليات الاخضاع الفكري والتبعية، ولا شك أن اسهام الشكلايين ملحوظ في تدعيم صور الواقع والنظرية^(٢٩).

لقد ظل التفاوت قائما في الواقع الأدبي وهو يصوغ تجاربه الشكلية والفنية والفكرية والنظرية الأدبية التي يجري وعيها ببطء وسط تفاعلات ثقافية وايدولوجية واجتماعية هائلة، ولعلنا نحدد إطاراً لبحث هذا الأمر من خلال توضيح النقلة من مراعاة تطور المجتمع الى مراعاة تطور الفن من جهة، ودرس هذه النقلة في اطار وعي الغرب أو وعي الهوية من جهة أخرى . ثم نكتشف جوانب من حوار الواقع والنظرية في جوانب :

- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث .

- خبرة الكاتب والسائد والقاريء .

لم يعد محديا الحديث عن الادعاء القائل بأن القصة فن اوروبي مستورد يمد جذوره في الثقافة الأوربية، وليس له أية جذور في تراثنا العربي الذي يعد تراثا شعريا بالدرجة الأولى^(٣٠) . لسببين سيطرين الأول هو غنى التراث العربي بفنون السرد والنثر معا، من علوم الكلام الى العلوم المختلفة الى النثر الفني، والثاني هو حداثة القصة الاوربية نفسها وفق الفهم الذي يدور الادعاء حوله، وهذه في جوهرها عملية تغريب، واستمرار للاستلاب الثقافي، لأن هؤلاء المثقفين والنقاد يبحثون ليس عن الاشكال الأدبية، بل جذورها، أو حتى المضامين الأدبية في الغرب نفسه، ناسين أو متناسين أهمية الجدل العميق والمستمر بين الأدب والواقع، والذي يتم على مستوى الشكل الأدبي بقدر ما يتحقق في المضامين والموضوعات الأدبية ذاتها^(٣١).

وفي هذا المجال نشير الى أن القيم الفنية لا تؤخذ من قيم الرواج، فالكاتب الرائج ليس مقياسا لتطور الفن، وإذا كانت روايات التسلية والترفيه هي الرائجة ولا سيما في مرحلة النشوء والتخلق، فانها لم تكن مؤثرة وفعالة في تطور القصة العربية الحديثة، وسرعان ما نسيت قصص نسيب المشعلاني وشاكر شقير وطانيوس عبده ومحمد لطفي ونعوم مكرزل وسواهم، لتظل شاخصة للعيان القصص والروايات التعليمية والتاريخية والاجتماعية التي سميت في تطورها

اللاحق « بالرواية الغنية » قياسا الى بضوح الوظيفة وبناء العقدة ورسم الشخصيات وغير ذلك^(٣٢).

لقد ارتهنت روايات التسلية والترفيه بذوق القراء وحاجات وسائل الاتصال بالجماهير اساسا، وفي مقدمتها الصحافة فترجمت روايات الغرب العاطفية والرومانسية وروايات المغامرات والمصادفات والغرائب أو وضعت في اطرار أخرى وبيتات عربية أو مقارنة لها، اقتباسا أو اعدادا أو تصرفا بالترجمة أو اعادة كتابة.

وفي مرحلة تالية، مرحلة التأسيس لقصة عربية حديثة، تحتفظ قصص وروايات معروف الارناؤوط وعلي خلقي وميشيل عفلق وفؤاد التاياب بقيمة فنية على التطور أكثر من قصص محمد النجار بكتير، لأن الأخير رضي بدور هامشي وأناي وزائل هو ارضاء حاجات قرائه. لقد قام محمد النجار بنقله لا تخفى على المتبعين هي تمسكه بالسرد الخبري والصورة القصصية ولكنه أثقل كتابته القصصية بالمصادفات والقدرية وبعض التحكميمات التي جاوزها فن القصة كالنزعة الخطابية والولع بوصف السلوك البشاذ والطريف وفقر التحليل لصالح امتاع القارئ وتسليته^(٣٣).

وفي مرحلة تشكل القصة العربية الحديثة منذ الاربعينات حتى اليوم نجد أن الكاتب الأكثر رواجاً في الخمسينات هو احسان عبدالقدوس، ولم يكتسب قيمته من شغله القصصي، بل من مخاطبته لجمهور محدد من القراء هو النساء والشباب بالدرجة الأولى، رضي أن يخاطب عواطفهم في لبوس موضوعات سياسية واجتماعية واخلاقية يجارى فيها الذوق العام^(٣٤). ان النقلات في تطور القصة العربية الحديثة هي حاصل مراعاة تطور المجتمع ومراعاة تطور الفن القصصي في الوقت نفسه، ومن هذا الجدل العميق بين الواقع والنظرية تشكلت القصة العربية الحديثة، وبهذا كان دور القصة المترجمة أو المقاربة لها أو التي تدور في فلك التقليد المباشر للقصة الغربية هو الأضعف، على الرغم من شيوعه ورواجه، أما شغل القاص العربي الحديث فكان صامتا يخوض تجربته الخاصة في تشكيل قصة عربية أمينة لايقاع عصرها وواقعة من أراضيتها الثقافية، وقد تبدت ملامح التجربة في انطلاقة القصة من تعبيرها عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية أو التمهيد لها، في بلورة الطبقة الوسطى من أحشاء المجتمع الاقطاعي في القرن التاسع عشر، وفي نهوض طبقة الفلاحين والعمال وطبقة البرجوازية الصغيرة في القرن العشرين، حيث ارتبطت هذه البلورة بالظروف القومية وظروف الاستعمار والاستيطان الاستعماري وسقوط الهيمنة العثمانية حتى عام ١٩١٦، وظروف الاستعمار الجديد وقيام الكيان الصهيوني العنصري على أرض فلسطين، وتكون الدول العربية المستقلة أو شبه المستقلة، أى أن أحلام بناء مجتمع عربي حديث تعارضت دائما، بتأثير الاستعمار والاستعمار الجديد والكيان الصهيوني، مع قيام نظام عربي أو أنظمة عربية قادرة على انجاز هذه الأحلام، وقد طبعت هذه الخيبة القومية بطوابعها القاسية والمريرة التطلع الى تحديث المجتمع العربي، وألقت بثقلها

الباحظ على تحقيق الهوية القومية في الثقافة العربية، بل وجدت غالباً عوامل مدمرة أو ضاعطة على الوجدان القومي وذات الابداع العربي^(٣٥).

ونستطيع أن نشير دون مبالغة الى أن أهم صراعات الأدب العربي الحديث منذ عقدين من الزمن تتبدى في العزو الثقافي الامبريالي الصهيوني للأمة العربية وفي سياسات التطبيع الثقافي اتر اتفاقيات كامب ديفيد عام ١٩٧٩ ومعاهدة السلام بين مصر والكيان الصهيوني عام ١٩٨٠^(٣٦).

لقد ارتهن التعبير عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية الكبرى لمشكلات الهوية، بمعنى التعبير الأصيل عن البيئات العربية، والاسهام في تكون الذوق الفني العام عبر ترشيد وسائل الاتصال بالجمهور، والانفتاح العقلاي على القصة الغربية الذي ينفع في المواءمة بين أدوار القصة التعليمية والتربوية من جهة، وخصائص القصة الجديدة في انتاجها وتلقيها وانتشارها من جهة أخرى، وبتعبير آخر، المواءمة بين التعبير الفني الناجع، والانتفاء القومي والعصرية.

ولعلنا نتلمس دلالات لذلك في هذه الجوانب:

- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث :

لدى دراسة تطور القصة العربية في أي قطر من أقطارها نجد الملامح نفسها كما هو الحال في الانبثاق من الأشكال القديمة اياها كالمقامة والليالي والحكايات، وفي الميل الغربي ترجمة أو مقارنة للترجمة، وفي الاعتماد على أشكال تختلف عن الموروث العربي والمؤثرات الغربية مباشرة كالمقال القصصي أو اللوحات القلمية أو الصور القصصية، أو الكتاب القصصي أو السيرة الأدبية، وما هذه الأشكال الا تطعيم للسرد العربي أو السرد الغربي بما تمليه حاجات وسائل الاتصال، ولا سيما الصحافة حتى وقت قريب.

ان تطور القصة العربية في الخليج العربي، ومثله في الاردن والسعودية والكويت واليمن، لا يختلف كثيراً عنه في الأقطار العربية الأخرى^(٣٧).

وثمة حقيقة يعترف بها المثقفون العرب وكثير من المستشرقين الجدد هي وحدة التطور الثقافي العربي، والمسيرة الواحدة لتكون الأجناس الأدبية العربية، فقد سألت هيلاري كيلبا تريك في مقالها « الرواية العربية تقاليد واحدة » : هل الرواية العربية موجودة؟

وعلى الرغم من اقرارها بأن تطور الرواية العربية في الأقطار العربية الأخرى كان بطيئاً بالمقارنة مع مصر، فانها تؤكد أن عملية تشكل القصة والرواية في الأقطار الأخرى كاد يبدو مماثلاً ولو وصفت بدايته بالسرعة وفقر الأصالة وضعف التعبير في بعض الأحيان، الا أنه وصل الآن الى مرحلة الاستقرار والثبات والتماثل العربي.

وتستند هذه المستشرق في تقديراتها الى دراسة معمقة للرواية العربية في مصر، وإلى ثقتها في نقاد هذه الرواية المصريين الذين اعتمدت على حصافتهم في تثمين روايات كثيرة تعد، برأيهم، جزءا أساسيا من تطور هذا النوع في بلادهم، بينما تعاني هذه الروايات، برأيها، من النقص الفني وفقدان ألفة الشكل الجديد. هذا ما جاء في كتابها «الرواية المصرية الحديثة» ثم عادت في تقويمها للتقاليد والتجديد في قصص غسان كنفاني الى مراعاة عنصر التراث وتطويع اللغة وهما مشتركان لدى القصاصين العرب، في تطوير هذا النوع^(٢٨).

ويشير كروجر آلن في كتابه «الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية» الى أن تقاليد الرواية العربية قد تطورت من ناحيتي النضج والأصالة منذ الحرب العالمية الثانية، وهي تشكل الآن وسيلة فعالة للتعبير الثقافي مبنية على أساس العوامل المشتركة التي تشمل اللغة والارث الثقافي والديني، وهذه هي أهم عناصر الوحدة الثقافية العربية وتطورها المشترك^(٢٩). وثمة اتفاق يسود دارسي الأدب العربي الحديث هو أنه تعبير عن الوحدة والتنوع في الوطن العربي، وهذا جوهر التقرير الذي عناه محمود علي مكي عن حركة الأدب العربي ازاء الأدب في اقليم أو قطر عندما قال:

«واذا كان من الطبيعي أن يعبر كل قطر عربي في ميادين الأدب المختلفة تعبيراً عن أوضاعه الخاصة، فإن ذلك ظل دائما في اطار لغة مشتركة. وقد رأينا ذلك منذ ظهرت بواكير الآداب الاقليمية العربية منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) حتى اليوم، فقد حمل أدب من هذه الآداب الاقليمية سماته المحلية المميزة ولكن بغير ان يعني ذلك تحولا الى آداب قومية منفصلة كما حدث في آداب الامم الاوربية ذات اللغات المشتقة من اللاتينية أو آداب الامم السلافية مثلا. فقد كانت هذه الآداب معبرة عن التنوع داخل الوحدة، وكأنها تنويعات مولدة من لحن موسيقي واحد»^(٤٠).

الكاتب والناقد والقارئ:

ما يزال الاعتراف بأن خبرة الكاتب وشغله القصصي سابق على خبرة الناقد قائما لدى غالبية المشتغلين بالنقد الأدبي، فقد تطورت القصة العربية، وارتادت عوالم مجهولة في اطرار حية للموضوعات الاجتماعية والانسانية، والوجود العربي برمته، ولكن النقد، كفعالية تابعة للابداع الأدبي، لم يبلغ في أفضل تجلياته الشأو الذي وصلت اليه القصة العربية الحديثة، ومازال الحوار بين الكاتب والقارئ متمرا ومتصلا بمعزل عن الحوار بين الكاتب والناقد في غالب الاحيان، بل إن انجازات كثير من القصاصين على طريق تطور القصة العربية الحديثة، صدرت عن أدباء تميزوا ببصيرتهم النقدية كالمنفلوطي وعيسى عبيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وفؤاد الشايب وعبد السلام العجيلي ويحيى حقي في المراحل الأولى، وكنجيب محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا واميل حبيبي ومبارك ربيع وعبد الرحمن منيف في راهن القصة العربية.

ان المقارنة بين مواقف محمود تيمور وعبد الحميد جودة السحار وبحي حقي ازاء الشغل القصصي تختلف كثيرا عن مواقف عبدالسلام العجيلي وعبدالرحمن منيف واميل حبيبي على سبيل المثال ، فالاول ، تيمور والسحار وحقي ، لا تعنيهم فكرة التقاليد الأدبية الا متكونة في التحديث القصصي وضمانة الجمهور، وعلى تفاوت في نظرهم للتراث القصصي ، أما الأواخر، العجيلي ومنيف وحبيبي ، فيرون أن التقاليد الأدبية هي التي تضمن التحديث والجمهور معا .

وربما كانت الاشارة الى غموض البديل القصصي والتقلقل أو التردد أو الحيرة أمام الهوية كفيلين بايضاح قضية هامة في تطور القصة العربية الحديثة هي أن الكاتب لا يستند الى فهم لحدود القصة جنسا أدبيا . كانت شهوة التحديث تتحكم به ، وكان طلب الايصال الى الجمهور والتأثير فيه تستحوذ عليه ، بينما أدرك القصاصون في المرحلة الأخيرة أن التحديث والجمهور يكونان في تثير نظرية القصة لحاجات الوعي الجماهيري بوصفها حقلا معرفيا ينمو ويتطور دلاليا وشكليا وفيما ضمن شروطه الاجتماعية والثقافية^(٤١) .

كان حساب الجمهور غالبا ، ولكنه مضمّر ككتلة تصنعها الصحافة ووسائل الاتصال الأخرى على أن القصة وسيلة اقناع وتأثير للرأي العام . ثم قضى القاص العربي زمنا طويلا حتى رهن نجاح مهمة الايصال بضبط التجربة القصصية^(٤٢) .

على أن تطور النقد ، على الرغم من محدودية تأثيره ، قد ساهم في تطور القصة العربية الحديثة وهذا ناتج بالدرجة الأولى عن أن ناقد القصة لم يظهر إلا متأخرا ، لأن الاعتراف بالناقد الأدبي شاحب على وجه العموم في الحياة الثقافية العربية ، ولا سيما الصحافة والاعلام الثقافي والتعليم والتعليم الجامعي .

لقد عانت فكرة القصة من اللامبالاة والاهمال في المراحل الأولى ، ومن الالتباس والغموض في المراحل التالية ، ليسود فهم غربي جاهز للقصة حتى وقت قريب صاغه رشاد رشدي في كتابه «فن القصة القصيرة» ، ثم دارت في فليكه عشرات الكتب والكتب المدرسية . وتبدو المقارنة مفيدة بين دوريات عربية عنيت بالقصة خلال نصف قرن تقريبا ، وأخص بذلك «الآداب» (بيروت) ، وكانت المجلة الأدبية العربية الأولى خلال أكثر من عقدين من الزمن ، التي أصدرت عددا خاصا بالقصة عام ١٩٥٤ ، وحوى قصصا عربية ومترجمة ومقالة مؤلفة يتيمة عن القصة العربية في بلدان شمال افريقيا ، وأخرى مترجمة ملخصة عن كتاب لنلي كورمو بعنوان «فيزيولوجية القصة» ، أما العدد الآخر الذي اخترناه للمقارنة فهو عدد ١٩٨٩ الكبير الحجم الخاص بالقصة في دولة الامارات العربية قياسا لعدد ١٩٥٤ .

وقد ضم العدد قصة لكاتب من الامارات هو محمد حسن الحربي ودراسات لنقاد عرب حول تجربة القصة القصيرة في الامارات العربية وهم : يوسف الشاروني (مصر) ومحمد براده (المغرب) وصلاح فضل (مصر) ونبيل سليمان (سورية) ونجيب العوفي (المغرب) وحاتم الصكر (العراق) وفاضل ثامر (العراق) وغيرهم . واذا تأملنا الموضوعات التي عالجوها فنجد التطور

الهائل الذي وصل اليه نقد القصة خلال ثلاثة عقود من الزمن من مطلع الخمسينيات الى أواخر الثمانينات سواء في المصطلح، أو الاجراءات النقدية، أو فهم فكرة القصة العربية نفسها^(٤٣). وتكون المقارنة أصدق وأكثر تمثيلا للواقع في محلة «فصول» (القاهرة)، وهي المجلة النقدية العربية الأولى في الثمانينات، فقد خصت «الرواية وفن القص» بعدد خاص، و«القصة القصيرة، اتجاهاتها وقضاياها» بعدد خاص آخر، والمتأمل للعديد من، وهما يعكسان آخر تطورات التفكير النقدي العربي بالقصة، يجد أن الشغل بلعة القص في التراث العربي هو الاهتمام الأول طموحا الى التأصيل القصصي، حيث تتأكد الخاصية المزدوجة للقصة العربية، «فترتد جانب منها الى تأثير بنوع أدبي محدد، اكتمل شكله المتعين في الأدب الاوربي، ولكن يترد جانبها الآخر الى عناصر تراتية، ترفدها وتحدد خصوصيتها»^(٤٤).

لقد تطور نقد القصة القصيرة العربية كثيرا في العقدين الأخيرين، ولكن تاريخ نقد القصة بطيء جدا حتى مطلع السبعينات. ونشير في هذا الخير الضيق الى بعض مظاهر حصيلة هذا النقد، ولا سيما جانبها السلبي، متوقعين عند مظهرين اولهما تطور نقد القصة في قطر واحد، لا يختلف عن بقية الاقطار العربية الأخرى هو سورية. وثانيهما تقلقل المصطلح القصصي على أقلام النقاد العرب الى يومنا هذا.

لا شك، ان نقد القصة في الثقافة العربية ظل شاحبا الى وقت قريب، ولعل الاشارة الى بعض مظاهر تطور نقد القصة في سورية يعطي فكرة عن تطوره في الوطن العربية كله، بل إن سورية شهدت تحولات كبيرة في هذا النقد على خلاف بعض الاقطار العربية التي تقدمت فيها ممارسة النقد الأدبي كمصر على سبيل المثال، فقد كان نقد القصة مقتصرًا على النقد الصحفي والانطباعي والذوقي غالبا حتى مطلع الثلاثينات من هذا القرن، ويدل كشف مصادر نقد القصة في مصر عن مثل هذه النتيجة، بالاضافة الى مظاهر سائدة أخرى تلخص في غلبة المهمة التعليمية على النقد استتباعا لغلبة وظيفة القصة على طبيعتها في الممارسة الفنية، فركز النقاد الاوائل على المهمة التهذيبية والنظرة الاخلاقية والبعد الاجتماعي، اما في مجال طبيعة القصة فكانت بيئة اللغويين والاخلاقيين والبلاغيين هي السائدة في النقد، حتى أن النقد توقف طويلا عند الشعر ووظيفته في القصة، بمعنى اقتباس أبيات من الشعر وترصيع الرواية بها.

وهذا هو الحال في سورية. ولكن سنوات الاربعينات أظهرت اشتدادا للمعركة النقدية حول أحقية القول بامتداد جذور فن القصة عميقا في التراث العربي، وحول صلة المقامة بذلك، واتصل الحديث حول مسألة الاجناس الادبية، ومنها جنس القصة على استحياء، وثمة مقالات نقدية كثيرة شارك اصحابها في هذه المعركة النقدية، كان من حصيلته صدور كتب متخصصة في نقد القصة، وهي ظاهرة جديدة في تاريخ النقد الأدبي الحديث. ونذكر من هذه الكتب: «فن القصة المقامة» لجميل سلطان (١٩٤٣) و«محمود تيمور رائد القصة العربية» لنزيه الحكيم (١٩٤٤) و«القصة والقصصي» للشيخ راغب العثماني (١٩٤٩ على وجه التقريب). ثم تلتها جهود في الخمسينات والستينات مهدت للشغل النقدي في فن القصة فيما بعد^(٤٥).

وبالنسبة الى تقلقل المصطلح ، فإزال مصطلح القصة مضطربا لا يحدد الجنس أو الشكل أو عناصر القصة . ويلاحظ الناقد عبدالرحيم محمد عبدالرحيم « أن اللغة الاصطلاحية في مجال النقد القصصي في الوطن العربي لا تتميز بالدقة والتوحد والتسوية ، بل هي قريبة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها ، وتعدد المدلولات التي يحملها اللفظ الاصطلاحي الواحد ودائيتها على نحو أدى الى غموض دلالات هذه اللغة وتمييعها » تم يعزو أسباب هذا التقلقل الى أن السائح في المدلولات الاصطلاحية الخاصة بميدان النقد القصصي في الوطن العربي يفاجأ بأن معظم هذه المدلولات غريبة الأصل ، وأنها ترتبط بحركة الفكر الأوربي ، وتسير بسبب تطوره العام ، فمن بين خمسمائة مصطلح أخرجت من أكثر من مائة كتاب عن النقد القصصي في الأدب العربي ، وجد أن ثلاثين مصطلحاً تحمل مصامين غريبة الأصل ، مثل « السادة » و « القصص » و « السيرة » و « المقامة » « الشكل والمضمون » و « الحديث » و « المفارقة » و « الطرف » و « السمر » و « المغازي » و « الحوار » . . . وغيرها ، وثمة سبب آخر هو تعدد السيئات الثقافية العربية وصلابة الحدود المصنوعة بين الأقطار العربية .

أما السبب الأهم في اضطراب مصطلحات النقد القصصي فهو الطريقة التي سار عليها تطور هذه المصطلحات في الوطن العربي ، فقد ارتهنت منذ بداية النهضة الأدبية بمعضلة القصص الغربي وبعث التراث القصصي العربي .

يضاف الى ذلك كله حسب رأي الناقد عبدالرحيم ، أن أكثر المصطلحات ليست خاصة بالنقد القصصي بل هي مقترضة من ميادين أخرى ، أو تشمل الاشكال الأدبية بعامه .^(٦) أما العوامل الإيجابية النقدية التي ساهمت في تطور القصة العربية الحديثة فهي متأخرة نسبيا الى عقدي السبعينات والثمانينات مع اكتشاف قوانين القص والسرد ، بتأثير النقد الشكلي والمناهج الحديثة المتلونة به ، واكتشاف السرد العربي ، واكتشاف الهوية من خلال القصة ، أي التقدم باتجاه محاولة فهم ذاتي لفكرة القصة .

ولاشك ، ان إعادة نقد التراث العربي وليس بعثه فحسب ، هي أساس هذه المحاولة .
٣ - حوار الرؤية الفكرية والفنية :

كانت محاولات القصاصين العرب حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تتجه الى التوفيق بين التراث والغرب ، ونلاحظ في جصيلة قرابة قرن من عمر القصة العربية مايلي :
- غلبة القصة المترجمة أو المقتبسة أو المعدة ، وانتشار القصة التي تلبي حاجات الاعلان ولاسيما الصحافة في الوقت نفسه في مقابل الجهد الحثيث لتشكيل القصة العربية الحديثة بعيدا عن هذا الركام الهائل من القصص الاعلامي ان صح التعبير .

وقد تميز هذا الجهد الحثيث لتشكيل القصة العربية الحديثة بشهوة التطلع الى « العالمية » على أنها تحضر وتحديث ، فصار الشوق الى الغرب ملاذا أو خلاصا من ثقافة قديمة بأجناسها ومناهجها وطرائق تفكيرها . وتبدو شهادات توفيق الحكيم ويحيى حقي وطه حسين ، (مانزال) نستشهد بأدباء من مصر بحكم مركزية هذا القطر في الثقافة العربية حتى نهاية الحقبة الناصرية

على وحمل التقريب)، سديدة الدلالة على العبث بزهرة عمر الأديب العربي وهو يطوح بتجاربه الإبداعية توفيقاً بين وجوده القومي ووجود حضاري يطمح إلى أن يكونه في خضم المؤثرات الأجنبية مما دعا القصاصين إلى المراجعة التي لا تعرف الحدود والشك الذي لا يعرف اليقين، فغلبت على قصصهم التجارب الفنية صدى لمواقفهم^(٤٧) الفكرية والسياسية من الغرب، فشأت في حضن هذه التجارب الاتجاهات الواقعية (التي تعني فيما تعنيه النضج الفني ووضوح الرؤية) فوق ركام القصص العاطفي والرومانسي وقصص المشجاة (الميلو درامية) والمغامرات (العجائب والمصادفات واتفاق مقادير الحياة أو تنافرها).

كانت معادلة الغرب في وجدان القصاصين العرب الأوائل هي وجود المثقف في مجتمعه وعصره تماماً، فاكتشاف التقدم الأوروبي قد حصل قبل عقود من الزمن وهز الأرض العربية، فارتفعت نداءات التحديث والتحضر والاستقلال الذاتي ولاسيما الثقافي، وصدرت هذه النداءات من كتاب اشتهروا بلغتهم الانشائية وموضوعاتهم العاطفية مثل المنفلوطي أيضاً الذي كانت له معاناة المثقف العربي في البحث عن وجود أمام هيمنة الغرب الحضارية، كما تكشف كتاباته التي لم تجمع في كتاب إلا مؤخراً^(٤٨)، على أن سنوات ما بعد الحرب العالمية قد شهدت حسم الأديب العربي لحيرته إزاء المؤثرات الأجنبية، وقد كان هذا الحسم متدرجاً، ظهر على استحياء حيناً (في سنوات الاستقلال الوطني والقومي في الأربعينات)، وجرى قبله على أنه لاغنى عنه للتحديث والاستقلال الفكري والأدبي مع بدء تشكل الاتجاهات الفنية اعتماداً على الثقافات الوافدة، الفرنسية أو الانجلو سكسونية، التي تصارعت بقوة في الخمسينات مع الفكر الماركسي، ولاسيما تطبيقاته الستالينية، ثم مالبت أن تقم عليه ناقمون بحرقة وكأثم، ويجد المتنبعون أصواتاً رافضة للمؤثرات الأجنبية في الخمسينات من منطلقات قومية أو متحيزة قومية صريحة مما مهد لاختيارات واضحة في الستينات والسبعينات تستند إلى:

١) الاشتغال بالنظرية الأدبية والشعرية العربية، وتعد أطروحة أجمد الطرابلسي «نقد الشعر حتى نهاية القرن الخامس الهجري» التي قدمت إلى السوربون لنيل شهادة دكتوراه الدولة عام ١٩٤٥ بدءاً الاهتمام النقدي بمفهوم الشعر والأدب بعد ذلك. وهذه الأطروحة، ستلعب دوراً نقدياً بارزاً من خلال إشراف مؤلفها، منهاجاً وتطبيقاً، على أطروحات طلاب الدراسات العليا في المغرب، وغالبية هؤلاء الطلاب ممن نهضوا بأعباء المنهج الجديد في الشعر وأتاحوا فيما بعد، في الثمانينات للمصطلحات الشعرية أو الأدبية أو السرد، الانتشار ترجمة وتعبيراً^(٤٩).

وإذا كان الطرابلسي، قد كتب أطروحته بالفرنسية والرجل أنسب إلى التفكير التراثي منه إلى المناهج الغربية، وعلى الرغم من بقاء أطروحته بلغته الفرنسية إلى اليوم، فإن دوره الجامعي قد شرع الأبواب للبحث النظري في الأدب والنقد. ولعل ما كتبه عبدالقادر القط^(٥٠) في أطروحته التي ترجمت مؤخراً لايفارق مسعى الطرابلسي، الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه لترجمة الكتب في نظرية الأدب ونظرية الرواية ونظرية الأجناس الأدبية^(٥١)، والتأليف الغربي في النظرية

الأدبية فيما بعد ، اذ ظهر لأول مرة دراسات في نظرية القصة في الثمانينات^(٥٢) ، أما المقالات عن مثل هذه النظرية فتشهدت السبعينات ميلادها^(٥٣) .

٢) بروز التفكير الأدبي بالقصة ، وبوادر التنظير المعري والابداعي بالتشغل القصصي العربي ، منذ مطلع السبعينات ، وقد انطلق من البحث في التراث الشعبي ، ولعل كتابات نبيلة ابراهيم^(٥٤) مسترشدة بعلم تشكل الحكاية الذى صنعه فلاذيمير بروب كان الأسبق بالنسبة للشكلانيين الروس ، الذين أعاد تودروف طبع أعماهم في باريس في منتصف الستينات ليترجم قسم كبير منها الى العربية في أواخر السبعينات^(٥٥) ، وتكر المسبحة ليستفاد من انجازات تودروف وباختين وجنيت وكريستينا وغيرهم باتساع ، وتظهر المؤلفات النقدية العربية بالقصة في الثمانينات مدى التأثير الكبير لهؤلاء الشكلانيين ومن سار في فلكهم على التفكير العربي بالقصة . ولاسيما جهود التأصيل والالتفات كليا أو جزئيا لوعي التراث القصصي في فهم جديد^(٥٦) . وفي هذا الاطار نتوقف عند جهود نقد النقد القصصي التي شاعت على أقلام النقاد العرب حيث اتجه التوثيق والتوصيف وإعمال مبضع النقد في الكتابات النقدية العربية حول القصة^(٥٧) .

٣) نقد القصة الغربية وتقلص حجم المؤثرات الأجنبية استنادا لوعي القاص العربي منذ بدءا اقباله على الكتابة القصصية كما لاحظنا في الفصل السابق ، فقد ظل الصراع مستمرا حتى اليوم ، ولكن العقدين الأخيرين شهدا مقدرة القاص العربي على التعامل مع المؤثرات الأجنبية بمقدرة نقدية اتاحها اطلاعه المباشر على القصة الغربية ، وتنامي تكالب الغرب على الاستعلاء والتكبر (الظاهر في الاستعمار والغزو والعدوان) ، فتزايد نقد المركزية الأوروبية ، وأدت هذه التطورات بالمقابل الى اشتداد عود آداب العالم الثالث ، ويعكس فوز قصاصين من أمريكا اللاتينية وافريقيا والوطن العربي مثل استورياس وماركيز وسونيكا ونجيب محفوظ مدى الأصالة التي بلغتها القصة غير الأوروبية .

لقد ساهم ذلك في أن تكون القصة شكلا أدبيا مفتوحا على مجتمعها وعلى المستقبل ، لاترتن بشكل مسبق ، ولا يفهم واحد لسيورتها في الآداب القومية .

أما في راهن القصة العربية الحديثة ، فتظهر الاختيارات التالية :

- الميل الغربي على الرغم من وعي التراث والسرد العربي وامكاناته كما هو الحال مع جبرا ابراهيم جبرا ووليد اخلاصي على سبيل المثال^(٥٨) .

- الميل التراثي على الرغم من وعي المؤثرات الأجنبية كما هو الحال مع عبدالسلام العجيلي وعز الدين المدني واميل حبيبي على سبيل المثال^(٥٩) .

- وبين هذين الميلى ، تبرز الاختيارات الكبرى الحاسمة التى لاتعنى بهذه المشكلة كثيرا ، فتكتب القصة على أن تراث القاص العربي هو تراث الانسانية كلها ، مستوعبا تراثه ومستمدا من امكاناته الهائلة المقدرة على ابداع حداثة القصة كما هو الحال مع ادوار الخراط وغالب هلسا ونجيب محفوظ وعبدالرحمن منيف^(٦٠) .

٤- تفسير التحولات التي كونت القصة أو شكلتها متأثرة بالغرب في مراحل التغيير:
تشير تجربة أكبر قاص عربي وهو نجيب محفوظ إلى المسار الذي قطعتة القصة من التأثير بالقصة الأجنبية، إلى الصراع مع الأشكال التقليدية، إلى مرحلة التشكل الخاص المستفيد من التراث ومن المرددات الشعبية والامثولات الدينية والفلسفية، بالإضافة إلى تراث القصة العالمي. لقد قدمت أعماله رسدا فطنا ومتبصرا للتحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى في حياة وطنه، وأعطت قيمة لفن القصة نفسه، مما جعل ناقدًا يعد الرواج الكبير لأعماله قيمة تستند إلى القيم الفكرية والفنية، إذ تباع أعماله أكثر من أي كاتب أو شاعر عربي معاصر، بالإضافة إلى انتشارها الواسع في وسائل الاتصال بالجمهور لتكون أعماله أداة توصيل ونقد ووعي^(٦١).

ويلمس المرء تعرجات هذا المسار في أمرين:

١- تخرج موقفه من المؤثر الأجنبي من الاستسلام له إلى نقده إلى تمثله عنصرا من تجربته

الثرة^(٦٢).

٢- تجاوز الموروث التراثي السردى والمؤثر الأجنبي على حد سواء في مراحل تالية، إلى إبداع لغته القصصية في العقدين الأخيرين. وهذا واضح في صياغته لسرد عربي حديث منذ «حكايات حارثنا» (١٩٧٥) إلى (ملحمة الخرافيش) (١٩٧٧) إلى (رأيت فيما يرى النائم) (١٩٨٢) إلى (ليالي ألف ليلة وليلة) (١٩٨٢). ويستطيع أن نعزو هذه التحولات في انتظام تجربة القصة العربية الحديثة إلى الظواهر التالية:

١- غربة الشكل الغربي للقصة، فقد كان القصاصون العرب الأوائل في عصر النهضة أشد انبهارا بالتقدم الأوربي، ولكنهم مارسوا الكتابة القصصية موفقين بين التراث والغرب، ثم برزت إرادة الاستقلال الفكرى والثقافى التي تصارعت إلى مدى طويل لما يتبعه بعد بين التلقف السريع لمنتجات الغرب الثقافية وموداته وإزيائه،^(٦٣) على أنه نادرا ما نجح قاص من هذه المودات والأزياء في الخمسينات والستينات على وجه الخصوص، نحو تقليد عمل غربي كما هو الحال مع روايات كولن ويلسون، والأدب الوجودى، وأدب العبث (اللامعقول)، ولاسيما رواية «الساعة الخامسة والعشرون»، ولا ننسى بأى حال من الأحوال مدى التأثير البالغ لرواية فولكنر «الصخب والعنف» أو «رباعية الاسكندرية» للداريل.

وتشير أمثلة متأخرة عن قلقلة خيارات القاص العربي الحديث أمام الشكل والسرد، إلا أن الحيرة والتردد لم يستمرا طويلا، حيث اكتشف لغة السرد العربي ووعياها في الإبداع القصصي والنقد بها فيها اكتشاف المعادلات والرموز العربية والإسلامية^(٦٤).

٥- الصراع الفكرى والايديولوجي:

عنى القاص العربي الحديث بالمؤثرات الأجنبية تحت وطأة الصراع الفكرى و الأيديولوجي الذى أخذ مظاهر شتى، وأفرز اشكالات أدبية ونقدية مازال قائمة. ففي المرحلة الأولى، مرحلة النشوء والتخلق، برزت شاخصة للعيان مشكلات توظيف القصة بأشكالها المختلفة، فانعكست هموم الوظيفة على أشكال القصة واتجاهاتها، وأخذت

القصة أشكالاً صحفية اعلامية كالصورة القصصية والمقال القصصي وغير ذلك، وتداخلت اتجاهات القصة بمهام تصوير الواقع والارتباط بالتاريخ أو الانغماس بالترفيه والتسلية وقصص العجائب والدموع في الروايات العاطفية والرومانسية والمغامرات وغير ذلك، وهي الاتجاهات الأكثر سيادة في هذه المرحلة، اللاحق على توظيف القصة الذي أنجب القصص التعليمي والتاريخي وروايات الترجمة الذاتية والروايات الاجتماعية. ولم ينبج من الحاح الوظيفة كتاب دامعون صاغوا التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية على حد تعبير ناجي نجيب ومثلهم البارز المنفلوطي الذي أضحت معه المنفلوطية ظاهرة أدبية اجتماعية، فنشأت أجيال تنبض بالمنفلوطية كتاباً وقراء عانوا كثيراً من فيض أحزانهم ومجمع ألهم النبيلة والوضيعة، ومن روادها البارزين، فيما بعد، حبران خليل جبران ومحمد عبدالحليم عبدالله ولاشك أن المنفلوطية ليست نتاج المؤثرات الأجنبية وحدها سواء في مقالاته السردية الوجدانية الباكية الحزينة «الظرات» أو قصصه التي عربها عن الفرنسية على طريقتة وبأسلوبه^(٦٥). ومن جهة أخرى، كان اللاحق على الوظيفة بتأثير مشاكل الرواية التاريخية الانجليزية والرواية الطبيعية الفرنسية والقصص الرومانسي الألماني والقصص الروسي الكثير. فقد شغل أبرز كتاب هذه المرحلة بالخطاب الاقناعي الاعلامي لجمهورهم، والاحاطة بتطلعات الفئات والجماعات البشرية التي يعالجون أوضاعها في مجتمع متغير.

ثم مالبث أن اتخذ الصراع الفكري و الأيديولوجي مساراً أخرى في المرحلة الثانية مع بزوغ الاتجاهات الفكرية وتطورها فيما بين الحريين، حيث كان الصراع على أشده بين الاصلاحيين والاقطاعيين البرجوازيين والاستقلاليين والديمقراطيين الثوريين^(٦٦)، فكانت المكونات الجينية للاتجاهات التي طبعت المرحلة الثالثة الراهنة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد تبلورت في الاتجاهات القومية والاصلاحية (البرجوازيات الوطنية) والماركسية والأصولية السلفية، أو الاتجاهات الفكرية والأدبية المزوجة كما هو الحال في الاتجاه القومي - الوجودي، أو الماركسي - الفرويدي... الخ...

لقد تأجج الصراع في المرحلة الثالثة الراهنة حول اطروحات التبشير و التحزب والالتزام وحرية الأدب والأدب الذي دار حول الواقعية مدرسة في الأدب والنقد، اذ التبست الواقعية بتجلياتها ومفاهيمها، واختلط الأدب بالسياسة واشتد الصراع الفكري والايديولوجي بين ممثلي هذه التيارات، وكانت سجالات فكرية ومعارك نقدية لم يطفأ أوارها بعد، ساهم في حسم كثير من فضاياها تأثير البيروستريكا^(٦٧). وبرزت قيم أدبية جديدة وتكونت جماعات ومؤسسات ثقافية وأدبية تمثل هذه الاتجاهات والقيم، وفهم دعاة الهوية الانصياع للمؤثرات الأجنبية استلاباً آخر يعوق طاقات الأدباء العرب ويحرف الأدب العربي عن مساره التاريخي ويعطل العقل العربي عن العطاء والابداع العلميين والأدبيين، بينما تشبث دعاة التثوير والتجديد بالواقعية الاشتراكية مذهباً والتي فهمت على أنها استمرار للجذائفة والميكانيكية الأدبية لفهم الظاهرة الأدبية. ويعطى كتاباً « في الثقافة المصرية » في الخمسينات، و « الأدب والايديولوجية في

سورية» في السعينات، صورة للصراع الفكري والايديولوجي الذي ليس سوى مظهر من مظاهر صراع الهوية في القصة العربية الحديثة. ولاعتقد بحال من الأحوال أن الصراع هداً أو خمد على الرغم من انصياح متمليه للتطورات الحاصلة حتى في الثقافة الغربية والاشتراكية، فإن كتابا من نوع «حوار في علاقات الثقافة والسياسة»^(٦٦)، وهو سجال وحوار بين المثقفين والأدباء الماركسيين أنفسهم بالدرجة الأولى، ينطلق من القصة والرواية بالدرجة الأولى ليوائم بين تخوم لممارسة السياسية وآفاق الممارسة الأدبية.

ان مواقف حسين مروة وجلال فاروق الشريف ومحمود أمين العالم، وهم من أبرز النقاد الماركسيين في الوطن العربي، مختلفة في تقويم الظاهرة الأدبية بحسب اقتراحهم، بين آراء حسين مروة في كتابه الكبير «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» ومقالاته الأخيرة حول الواقعية المسماة (بحث عن واقعية الواقعية)، اذ اعترف مروة باهمية البحث المستمر في الواقعية معتقدا ان الخصومة حول أمر الواقعية لم تجدد معاً ثم لا تكون حصيلة كل ذلك سوى أن يبقى كل من طرفي المعركة في موقعه ذاته لايتزحزح عنه شعرة واحدة، أي أن الصراع هنا يبقى محاصراً في دائرته المقفلة، لأن الواقعية التي يدور عليها الصراع تبقى منظورا اليها كجوهر ثابت لايتحول، والحل هو بحث عن واقعية الواقعية.

وهكذا استخلص منطلقات مركوبة أكثر رحابة في منهجه وعزا ذلك كله الى دعوات التجدد والتحول الآتية من نبع الحياة متدفقا في أوردة الوطن والعالم^(٦٧).

بينما جاوز العالم أدواته القديمة مستعينا بمناهج حديثة غربية كالبنبوبة التكوينية والنقد الجديد لباختين وأضرابه في كتابه الأخير «ثلاثية الرفض والهزيمة»^(٦٨) أما جلال فاروق الشريف، فلم يغادر مواقفه القديمة معتمدا على الشعارات والكلمات الكبيرة والفهم الحازم للعملية الأدبية والابداعية، بل انه أعاد عنوان جدانوفيا لكتابه الأخير «ان الأدب كان مسؤولاً»^(٦٩).

وبلغت المؤثرات الأجنبية مبلغا كبيرا في الستينات دعا كبار القصاصين الى مجاراتها، فكتب الحكيم أعمالا تقلد آخر الصرعات الفكرية في الغرب، بأثواب محلية، كما في مسردياته ((كبنك القلق)). والحوارات السردية الكثيرة، وعمد نجيب محفوظ الى تجديد سرده وتعديل منظوراته السردية كما في رواياته الذهنية والاجتماعية في الستينات. وفي خضم الصراع الفكري والايديولوجي ثمحور ((تلقف)) المؤثرات الأجنبية أو الأخذ منها، أو الانفتاح عليها باعتدال، في مدار الهوية، اذ أصبحت خطوات التأصيل في هذه المرحلة أكثر سرعة وأكثر فاعلية وجدوى، ظهرت بوادرها في رفض التحديث المغلوط الذي ينفي وعي الذات أو يسرله في أوهام عصرية وحضارية زائفة، وفي تراجع الفهم المدرسي لفن القصة لدى المكونين غربيا، ليرزوا اعتماد القاص العربي الحديث بتشكيله القصصي الخاص على نحو جلي وواضح في العقدين الأخيرين.

هوامش واحالات :

(١) ظهرت هذه الدراسة لأول مرة ضمن منشورات البحوث والدراسات العالمية بالقاهرة ١٩٧٣ ، أما طبعتها الثانية والثالثة (المصورة عن الثانية) فهي الأكثر شيوعا .
انظر.

الخطيب، د. حسام : سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية - دراسة تطبيقية في الأدب المقارن - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٤ .

(٢) الحجري، د. كوثر عبدالسلام : أثر الادب الفرنسي على القصة القصيرة - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥ .

ونلاحظ أن دراسة الحجري تأويلية تقديرية بمعنى انها لا تدرس المؤثرات دراسة مقارنة وتتوقف عند متن النصوص مثل فعل الخطيب على سبيل المثال . أما مقارنة الترجمات لبعض القصص الفرنسي فتتبع في تفصي تطور الاقتباس والاعداد ولا تدخل في باب المؤثرات على التمكير الادبي بالقصة أو ممارستها الا من باب ضيق .

(٣) انظر أبحاث على عبدالحليم محمود وفاروق خورشيد ومحمود دهني وسواهم .

وإذا أردنا أن نشمل الملاحم والأساطير والقصص العربية في غير الجزيرة العربية قبل الاسلام فيمكننا أن نشير إلى ملحمة حلجامش وأساطير ما بين الرافدين وأساطير الشام وقصص بلدان شمالي أفريقية التي تعد أيضا تراثا مباشرا للقصص العربي . انظر على سبيل المثال : بعض أعمال لوكيوس أبوليوس - تحولات الجحش الذهبي (ترجم الرواية الدكتور علي فهمي خشيم) - المنشأة العامة للنشر - طرابلس - ليبيا ١٩٨٤ .

(٤) بركات، د. حليم : المجتمع العربي المعاصر - بحث استطلاعي اجتماعي - منشورات مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٤ ص ٣٦٢ .

(٥) المنشأة والتحول - ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٦) انظر .

- السحار، عبدالحמיד جودة : القصة من خلال تجاربي الذاتية - مكتبة مصر - دار مصر للطباعة - القاهرة (د. ت) . والكتاب بالاصل محاصرات القاها السحار على معهد الدراسات العربية بالقاهرة .

- مينه، حنا : هواجس في التجربة الروائية - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٢ .

- مينه، حنا : كيف حصلت القلم - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٦ .

(٧) انظر :

- محفوظ، نجيب : أتحدث اليكم - دار العودة - بيروت - ١٩٧٧ (اعداد وتقديم صبري حافظ) .

- جبرا - ابراهيم جبرا : الحرية والطوفان (١٩٦٠)

الرحلة الثامنة (١٩٦٧)

النار والجوهر (١٩٧٥)

ينابيع الرؤيا (١٩٧٩) ولها أكثر من طعة والسنة المذكورة هي تاريخ أول طبعة .

العجيلي، د. عبدالسلام : أشياء شخصية - دار صحافيا - بيروت ١٩٦٨ .

- العجيلي، د. عبدالسلام : السيف والتابوت - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٤ .

- الربيعي، عبدالرحمن : مدخل لتجربة عبدالرحمن محيد الربيعي القصصية في ٣٨ حوارا - دار القضاء -

بيروت ١٩٨٤ .

(٨) انظر:

- حقي، يحيى. فخر القصة المصرية مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة - الكتابات النقدية ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥ .

- الشاروني، يوسف: دراسات في الرواية والقصة القصيرة - الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٧ .

- ادريس، سهيل: مواقف وقضايا أدبية - دار الآداب - ط ٢ - ١٩٨١ .

- الربيعي، عبد الرحمن: الشاطئ البعيد - وزارة الثقافة والفنون - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٧٩ .

- سليمان، نبيل: الرواية السورية - منشورات - وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢ وحتى عندما تناول حقي أو الشاروني أو الربيعي أو سليمان تجربتهم في مقالات، فإن تناولهم كان وصفيًا، ولتجربة واحدة غالبًا، بالدرجة الأولى، انظر:

- الشاروني، يوسف: ملاحظات على مجموعتي ((العشاق الخمسة)) و((رسالة إلى امرأة)) في كتاب ((الخوف والشجاعة - دراسات في قصص يوسف الشاروني)) سلسلة كتابات معاصرة - القاهرة - ١٩٧١ ص ٢٠٦ - ٢٢٠ .

- الربيعي، عبد الرحمن: شهادة حول تجربتي في كتابه السيف والسيفينة في كتاب: دراسات في القصة العربية - وقائع ندوة مكناس - ص ٢٤٩ - ٣٦٩
- سليمان، نبيل: الكاتب والكتابة والتاريخ - في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) العدد ١٢٩ - ١٣٠ - كانون الثاني - شباط ١٩٨٢ ص ٢٥٢ - ٢٦٦ .
(٩) لاشك، ان دراسة محمد يوسف نجم هي الرائدة في هذا المجال، وبعض الباحثين الذين تلووه كانوا عالة عليه .

(١٠) سبل المؤثرات الأجنبية - ص ٩ .

(١١) القصة في الادب العربي الحديث ص ٣٢ - ٣٣ .

(١٢) انظر:

- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر - ص ١٢٧ - ١٥٢ .

- التصور الفني لشكل القصة - ص ٢٤ - ٢٦ .

- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام - ص ٧٠ .

وانظر أيضا:

- علي زاده، الميرزا: تشيخوف في الادب العربي - في مجلة الموقف الادبي (دمشق) العدد ٢٢٢ - ٢٢٣ -

تشرين اول وتشرين ثاني ١٩٨٩ ص ٣٢ - ٦٨ .

(١٣) أثر الادب الفرنسي على القصة - ص ٨١ .

(١٤) نفسه - ص ٧٩ .

(١٥) نفسه - ص ٩٤ .

(١٦) نفسه - ص ١١٨ - ١١٩ .

وتشير الميرزا علي زاده في مقالته المشار اليها سابقا «تشيخوف في الادب العربي» عن تأثير واضح لتشيخوف على قصاص المرحلة نفسها الى حد المطابقة في بعض القصص، ولكنها تذكر في الوقت نفسه: ان أولئك القصاصين قد كيفوا الموضوعات لأشكال تلبي الذوق الفني والاجتماعي السائد آنذاك .

(١٧) انظر:

- ادريس، سماح: رثيث خوري وتراث العرب - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٨٦ .

- دكروب، محمد: شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت ١٩٨٧ - ص ١٣١-١٤٦ (فصل بعنوان: رثيف حوري المنور الموسوعي).

(١٨) انظر تصريجات هاني الراهب وغادة السمان على سبيل المثال وهما الموصوفان باتباع نهج الحداثة، في - سبل المؤثرات الاجنبية ص ٦٧-٦٩:

وثمة تصريجات جديدة تفوق ذلك في كتبها التي جمعت فيها بعض المقالات معها.

- السمان، غادة. - تسكع داخل جرح

- البحر يحاكم سمكة.

- القبيلة تستجوب القتيلة.

وقد ظهرت هذه الكتب الثلاثة ضمن مشورات غادة السمان - بيروت في عدة طبعات (سلسلة الاعمال

غير الكاملة).

وانظر أيضا:

- الراهب، هاني: ما هي هذه الازمة؟ آراء حول واقع الكتابة القصصية - في مجلة «الكرمل» (نيقوسيا)

العدد ٨ (١٩٨٣) ص ٢٦٠-٢٦٤.

لقد ربط هاني الراهب أزمة القصة بأزمة المجتمع العربي ورأى أن ((فقدان الشخصية الفنية في أن القصة الواقعية الجديدة انما هو انعكاس لفقدان الشخصية المجتمعية للهزيمتين)). - يقصد هزيمة ٤٨ وهزيمة ٦٧ - والقصة برأيه انما تستمد شكلها وبيئتها من شكل المجتمع وبيئته.

ومن هذا الواقع تبحث نظرية القصة. وبهذا المعنى يجد الراهب أن ثمة تطورا كبيرا بين القصة العربية حتى منتصف القرن العشرين والقصة العربية فيما تلاها اذ استبدلت قيم بقيم ورؤيا برؤيا وبنية اجتماعية ببنية اخرى، ثم وصل الى ما يمكن تسميته بالواقعية الجديدة نتيجة تفاعل تصادمي بين الواقع والفن حيث ما ساءه القصة الانفعالية والقصة المركبة على سبيل المثال.

الشاروني، يوسف: دراسات في القصة القصيرة - دار طلاس - دمشق - ١٩٨٩ - ص ١٠١ - ١٨٣.

(١٩) ان ابرز دارسي السرد العربي هم من النقاد العرب الذين فهموا تراثهم جزءا من تراث الانسانية وان المناهج النقدية في حصيلتها تطور العلوم الانسانية من جهة ووعي الهوية من جهة أخرى.

انظر:

- أبوهيف، عبدالله: وجوه عربية في النقد الادبي - عبدالفتاح كيليطو في جريدة «الثورة» (دمشق) -

العدد ٨٠٣٠-٨٠٣٦ تاريخ ١٣/٨/١٩٨٩ و ٢٠/٨/١٩٨٩.

(٢٠) ما يزال النقاش محتدما حول النهضة والتحديث في الثقافة العربية. ومن الصعوبة بمكان حصر اتجاهات الرأي حول هذه الاشكالية. ولعل ما ذكره حافظ الجمالي حول محاوره النفس يلخص الحجم الباهظ للاشكالية قال:

((ويكاد الانسان هنا أن يستعيد كلمات الرئيس الفرنسي السابق بومبيدو، في أحد مؤتمراته الصحفية عندما سئل عن تغير متوقع في السياسة الفرنسية تجاه إسرائيل. فلقد أجاب: اننا هنا كمن يسأل دوما، وب نفس رقم الهاتف، عن شخص تغير رقمه، فلا يجاب الا بأن هذا الرقم لم يعد مستخدما ويظل مصرا على طلب صاحبه به، وكذلك الامر في العرب: انهم ينتظرون الفرج من خارج أنفسهم، ولا يجدونه، ترى متى يترك الحوار الخارجي المعطل أبديا، لبدأ الحوار مع الذات وحدها. وهي الوحيدة القادرة على التلبية))؟

انظر المقالة وعنوانها ((حوار الحضارات بين الواقع والامل)) في ((الوحدة)) (باريس) - السنة ١ العدد

٤ كانون الثاني ١٩٨٥ - ص ٢٤.

- وانظر أيضا على سبيل المثال .
- ندوة ((أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي)) (الكويت - نيسان ١٩٧٤).
- وقد طبعت أعمالها جامعة الكويت في الكتاب في العام نفسه
- ندوة ((التراث وتحديات العصر في الوطن العربي)) (القاهرة - أيلول ١٩٨٤).
- وقد طبع مركز دراسات الوحدة العربية أعمالها في كتاب في العام التالي
- زيادة، د. معن . معالم على طريق تحديث الفكر العربي - سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٧ .
- (٢١) ان الاستعراب السوفييتي يقارب هذا الموقف من قضية تطوير الاجناس الادبية العربية الحديثة
- انظر:
- أبو هيف، عبدالله : الاستعراب السوفييتي وقضية تطوير الاجناس الادبية العربية الحديثة في ((الثورة)) دمشق - العدد ٨٠١٢ و٨٠١٥ تاريخ ١٩٨٩/٧/٢٢ و١٩٨٩/٧/٢٦ .
- (٢٢) انظر تقديم محمود طرشونة لحديث عيسى بن هشام في سلسلة ((عيون المعاصرة)). دار الجيوب للنشر - تونس - ١٩٨٤ ص ٢٠
- (٢٣) المصدر السابق .
- (٢٤) دراسات في القصة القصيرة - ص ص ١٠٦ - ١٠٩ .
- (٢٥) لقد حاول بعض الباحثين والقصاصين أن يربطوا ميكانيكا بين القصة والمجتمع تحت تأثير المهم الستاليني الجدانوني للادب . ومن أبرز تلك المحاولات كتاب محمود أمين العالم وعبدالعظيم أيس ((في الثقافة المصرية)) الذي وحد له تطبيقات في بعض الاقطار العربية كما هو الحال مع دراسة محمد كامل الخطيب في كتابه .
- السهم والدائرة - مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات - دار العارابي بيروت ١٩٧٩ .
- (٢٦) انظر:
- الخطيب، د. حسام : القصة القصيرة في سورية - تماريس وانعطافات - منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢ - ص ص ٥٠-٧ .
- (٢٧) انظر:
- حوامدة، د. مفيد : المسرح ومشكلة التبعية . في ((عالم الفكر)) (الكويت) المجلد ١٧ - العدد ٤ - آذار ١٩٨٧ .
- (٢٨) يذكر واضعا ((نظرية الأدب)) ان ما يدعى بالانكليزية ((انشاء)) يدعوه الالمان والروس The Com-povion ((تحفيز)) الرواية (Motivation) واقترحا تبني المصطلح الثاني نظرا لاشارته المزدوجة الى الانشاء البيوي أو السردى وإلى البنية الداخلية لنظرية نفسية أو فلسفية - حول السبب الذي يجعل الرجال يسلكون على هذا النحو أو ذاك أي بتعبير أشمل - نظرية في التعليل . وقد ورد في هوامش الكتاب ((ان السير والترسكوت وايتكمب في كتابه ((دراسة الرواية)).
- بوسطن (١٩٥٥/ ص ٦٠) . دعا التحفيز بأنه ((مصطلح في بدل على السببية في حركة العقدة، وبخاصة فيما يتعلق بترتيبها الفني الواعي)).
- نظرية الادب - ص (٢٧٣-٤٤٨) .
- (٢٩) سليمان، نبيل : مساهمة في النقد الادبي - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٣ ص ١٠ .

(٣٠) خصائص الاقصوصة البنائية وجمالياتها - ص ٢١ .

(٣١) نفسه - ص ٢٢ .

(٣٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر - ص ١٣١ وما بعدها .

(٣٣) الفيصل ، سمر روجي : من رواد القصة القصيرة في سورية ، محمد النجار ١٩٠٢-١٩٦٢ . في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) - العدد ١٦٢-١٦٣ - تشرين الاول وتشرين الثاني ١٩٨٤ - ص ص ٩٣-٩٤ .

(٣٤) حبيشة ، د . هدى : ماذا في أدب احسان عبدالقدوس ؟ في ((المكر المعاصر)) (القاهرة) - العدد ٤٠ ص ص ٨٢-٩٤ .

لقد أعادت هدى حبيشة القيل والقال حول أدب احسان عبدالقدوس في أنه كاتب جنسى أو رخيص على سبيل المثال ، أو أنه استغل مهارته الحكائية في إثارة أحاسيس القراء ولا سيما النساء والشباب ، أو أنه وضع الاولوية للزواج ، ولا سيما دغدغة مشاعر العامة السياسية والاجتماعية . ولدى تمحيصها لمثل هذا القيل والقال وجدت أن احسان عبدالقدوس اعتمد أساسا على مقدرة الحكائية وقصه الماهر وسرده المتمكن وقدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية ووضعها أحيانا في مفاصل التغير الاجتماعي ، ولكنها وجدت أيضا أن هذه المهارة وضعت لغبر متطلبات الفن الحق فكثير من كتاباته رخيص ومتعجل وصحفي باستثناء روايتين إلى حد ما هما ((لا شيء يهم)) و((لا تطفئ الشمس)) .

(٣٥) انظر على سبيل المثال الملتقى العربي الاول للابداع الادبي والفني المنعقد بأغادير في تشرين الاول ١٩٨٨ تحت عنوان ((الابداع والهوية القومية)) في : ((الوحدة)) (الرباط) - السنة ٥ - العدد ٥٨-٥٩ تموز - آب ١٩٨٩ .

(٣٦) انظر على سبيل المثال أبحاث ندوة الغزو الثقافي الصهيوني والامبريالي (تونس ١٩٨٢) . ولم تطبع في كتاب بعد .

(٣٧) انظر ، د . عبد الحميد : القصة اليمنية المعاصرة (١٩٣٩ - ١٩٧٦) - دار العودة - بيروت ١٩٧٧ .

- الأزرعي ، سليمان : دراسة في القصة والرواية الاردنية . دار ابن رشد - عمان ١٩٨٥ .

- الهاشمي ، بشير : خلفيات التكوين القصصي في ليبيا - دراسة ونصوص - المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان - طرابلس ١٩٨٤ .

(٣٨)

see:- kilpatrick Hilary The Arabic Novel-A single tradition in Journal of Arabic literature E.J.Brill - Leiden, Vol.V - 1974, p.107

- kilpatrick Hilary the MoQern English Novel, Ithaca press, London, 1974 [preface]

- kilpatrick Hilary, Tradition and Innovation in the Fiction of ghaasan kanafani, Journal of Arabic Literature, E.J.Prill Leiden VOL VII, 1976, P 64

ومثل التقديرات لتطور الرواية العربية في مصر موحدة على سبيل المثال في كتاب .

Sakkut Hamdi, The Egyptian Novel and Its Main Trends from 1913 to 1952 The American university in Cairo press, Cairo U.A.B 1971

(٣٩) انظر .

- الرواية العربية - مقدمة تاريخية ونقدية . ص ٤٣

- شاجال ، فلاديمير : لماذا ترجمت موسم الهجرة إلى الشمال الروسية (ترجمة د . عبدالكريم عبدالصمد)

في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) العدد ٢٢٠ - ٢٢١ آب - ايلول ١٩٨٩ .

من ص ٥٩ - ٦٤ .

وانظر نقدنا لترجمة كتاب روجر آلن :

- أبو هيف ، عبدالله . الرواية العربية . ملاحظات وتصويبات في «الثورة» دمشق - ١٩٨٩ .

(٤٠) الأدب العربي : تعبره عن الوحدة والتنوع - ص ٢٨٣ .

(٤١) نفسه - ص ٢٠٣ وما بعدها .

(٤٢) فكرة القصة . ص ٤٨ وما بعدها .

(٤٣) عدد ممتاز خاص بالقصة - السنة ٢ العدد ١ كانون الثاني ١٩٥٤ .

انظر أيضا :

- القصة في دولة الامارات العربية المتحدة - السنة ٣٧ العدد ٩ - أيلول ١٩٨٩ .

وخلال هذه العقود الأربعة أصدرت «الأداب» أعداداً كثيرة عن القصة العربية أو في قطر عربي واحد ، ولكننا آثرنا المقارنة بين هذين العددين لخلاء الصورة .

(٤٤) الرواية وفن القصص - المجلد ٢ - العدد ٢ آذار ١٩٨٢

- القصص القصيرة اتجاهاتها وقضاياها - المجلد ٢ - العدد ٤ - أيلول ١٩٨٢ .

(٤٥) سليمان ، نبيل . النقد الأدبي في سورية ح ١ دار العارابي - بيروت ١٩٧٩ .

انظر ايضا : أبو هيف ، عبدالله . الأدب والتغير الاجتماعي في سورية - اتحاد الكتاب العرب دمشق

. ١٩٨٩

- سلطان ، د . جميل : فن القصة والمقامة - دار الانوار بيروت ١٩٦٧ وكان صدور هذا الكتاب لأول مرة

عام ١٩٤٣ .

(٤٦) عبدالرحيم ، محمد عبدالرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي في «فصول» (القاهرة) المجلد ٧

العدد ٣ و٤ نيسان - أيلول ١٩٨٧ من ص ٩٨ - ١٠٦ .

(٤٧) انظر على سبيل المثال :

- الحكيم ، توفيق . زهرة العمر - القاهرة ١٩٤٣ .

- حسين ، طه : ج ٣ - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٣ .

- حقي ، يحيى : اشجان عضو منتسب : سيرة ذاتية في مؤلفات القصص ١ - الهيئة المصرية العامة

للكتاب - القاهرة ١٩٧٥ ص ص ٩ - ٥٦ .

(٤٨) انظر :

- شلش ، د . علي : (اعداد وتقديم) سلسلة الاعمال المجهولة - مصطفى لطفي

المنفلوطي . دار رياض نجيب الريس للكتاب والنشر - لندن ١٩٨٨ .

- أبو هيف ، عبدالله : المنفلوطي سياسيا - في «الثورة» دمشق العدد ٨٠٨٠ تاريخ ١٤ / ١٠ / ١٩٨٩

ص ٩ .

(٤٩) صبحي ، محيى الدين : الشاعر العلامة أمجد الطرابلسي والنقد الاكاديمي في «الوحدة» (الرباط)

السنة ٥ العدد ٤٩ ص ص ١٦٠ - ١٧٥ .

وما يجدر ذكره ان الالتباس في مفهوم الشعر والشعرية ، والثاني قد ألصق بأجناس أدبية أخرى كالقصة

ناتج بالدرجة الاولى عن التباس المصطلح والنهجية القائمة بتأثير النبوية والتفكيكية وما بعدهما دون الوعي

بالتراث ، وهكذا ترجم على سبيل المثال كتاب ميخائيل باختين «قضايا جماليات ديستوفسكي» .

انظر :

- باختين ، ميخائيل : شعرية دستوفسكي (ترجمة جميل نصيف التكريتي - مراجعة حياة شرارة) دار تويقال للنشر - الدار البيضاء - ١٩٨٦
- (٥٠) القط ، د. عبدالقادر: مفهوم الشعر عند العرب (ترجمة د. عدالحמיד القط) دار المعارف - القاهرة ١٩٨٣
- (٥١) انظر:
- عدة مؤلفين : نظرية الرواية (ترجمة د. انجيل بطرس سمعان) الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧١ .
- ويليك ، ريبه واوستن وارين . نظرية الأدب - (ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب) وزارة التعليم العالي - دمشق ١٩٧٢ .
- جون هالبراين : نظرية الرواية (ترجمة محي الدين صبحي) وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١ .
- وكان صدوره في أواخر الخمسينيات كتاب مترجم عن نظرية الانواع الادبية انظر: عون ، د. حسن (ترجمة) : نظرية الانواع الادبية - منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٥٦ - ١٩٥٨ .
- (٥٢) لاشك ان ترجمة كتاب «الصوت المنفرد» لمرارك اوكونور عام ١٩٦٦ من أهم الانعطافات في وعي فن القصص ، أما أول كتاب عربي مؤلف حول نظرية القصة فهو:
- المرزوقي ، سمير (وزميله جميل شاكر) : مدخل الى نظرية القصة - سلسلة علامات - الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية (الحزائر) ١٩٨٥ .
- وكان قد أصدر يوسف الشاروي كتابا صغيرا تعرض فيه الى الجانب النظري في القصة القصيرة :
- الشاروي ، يوسف : القصة القصيرة نظريا وتطبيقا - كتاب الهلال - القاهرة ١٩٧٧ .
- (٥٣) انظر:
- المسدي ، عبدالسلام . النقد والحداثة مع دليل نيبيلوغرافي - منشورات دار الطليعة - بيروت ١٩٨٣ .
- الخوري ، بولس : التراث والحداثة ، معهد الانماء القومي - بيروت ١٩٨٤ .
- وقد كشف المسدي في ثبته أن عشرات المقالات التي ظهرت في السبعينات قد أشارت لمناشيه بالتنظير للقصة والسر والحكاية من منظورات شديدة الصلة بالتراث والمعاصرة في آن معا . كما هو الحال مع مقالات لانجيل بطرس سمعان ورشيد الغزى وسواهما .
- ثم ظهرت أثناء ذلك وبعده الكتب التالية ، وهي شديدة الاهمية في سياق بحثنا . انظر:
- الواد ، حسين : البنية القصصية في رسالة الغفران - الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس ١٩٧٦ .
- عصمور ، د. جابر: مفهوم الشعر - دراسة في التراث الشعري - دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ .
- وغير بعيد عن ذلك ما بحثه شكري عزيز الماضي حول نظرية الادب في التراث العربي - انظر:
- الماصي ، شكري عزيز: في نظرية الادب - سلسلة النقد الادبي - دار الحداثة بيروت ١٩٨٦ .
- وفي هذا المجال أيضا نشير الى أهمية دراسة السر والحكاية في القصص الشعبي وتأثيره على تطور فهم القصة وتكون الجنس القصصي العربي .
- (٥٤) ابراهيم ، د. نبيلة : قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية - دار العودة (بيروت) ودار الكتاب العربي (طرابلس) ١٩٧٤ .
- وهذا الكتاب ينطلق من منهج بروب في علم الحكاية وتشكلها ، على أنه من أحدث المناهج المعاصرة في تصنيف القص الشعبي .

٥٥) نشر ابراهيم الخطيب ترجمة لتصوص الشكلايين الروس لأول مرة في الدوريات المعربية في أواخر السبعينات ثم جمعها فيما بعد في كتاب ((نظرية المنهج الشكلي)) المشار اليه من قبل .
كما ترجمت في هذا الاطار بعض أعمال المنظرين الشكلايين في الدوريات لشلوفسكي وجاكوسون وإخسلوم مثلما جرى الحديث عنهم وعن انجازاتهم وبخاصة أثر وفاة شلوفسكي قبل سنوات .
٥٦) انظر بعض كتب نقد القصة التي التفتت الى العد التراثي للقصة ، وكانت ظهرت في الثمانينات :
- المقداد، د. قاسم هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي - جلعاش - دار السؤال بدمشق - ١٩٨٤ .

- ممو، أحمد - دراسات هيكلية في قصة الصراع - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤
- عدة مؤلفين : دراسات في القصة العربية - وقائع ندوة مكناس - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٦ .
- نور الدين، صدوق : النص الأدبي : مظاهر وتحليلات الصلة بالقديم - دار اليسر - الدار البيضاء ١٩٨٨ .

- علوش، سعيد - عنف التحليل الروائي في أعمال اميل حبيبي - مركز الانهاء القومي - بيروت ١٩٨٨ .
٥٧) سليمان، نبيل : النقد الأدبي في سورية - ج١ - مصدر سابق .
انظر أيضا :
- مصطفى، د. شاكر - محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية - معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٥٧ - ١٩٥٨ .

- أبو شنب، عادل : صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٤ .
- الخطيب، د. حسام : القصة القصيرة في سورية - مصدر سابق .
- أبو هيف، عبدالله : الشيخ راغب العشاني وفن القصة - ضمن كتابه ((الأدب والتغير الاجتماعي في سورية)) مصدر سابق .

٥٨) جبرا، جبرا ابراهيم : ينابيع الرؤيا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ .
حواره مع ماجد السامرائي والياس خوري على وجه الخصوص .
- اخلاصي، وليد . المتعة الأخيرة - اعترافات شخصية في الأدب - دار طلاس - دمشق ١٩٨٦ وفي هذا الكتاب التنظيري ينفر وليد اخلاصي من التنظير. مما يجعلنا أقرب الى ادماج هذه الاعترافات بالقياس الأدبي وسعي الكاتب الى تنظير قوامه المعايير بالدرجة الأولى .
وانظر أيضا :

- اخلاصي، وليد : اعترافات في التجربة الروائية في ((الموقف الأدبي)) (١٢٩-١٣٠) ص ١٤٣-١٥١ .
٥٩) انظر :

- العجيلي، عبدالسلام : السيف والتابوت - مصدر سابق .
- العجيلي، عبدالسلام : أشياء شخصية - مصدر سابق .
- الجراي، ابراهيم (تحرير) : دراسات في أدب عبدالسلام العجيلي - دار الأهالي - بيروت ١٩٨٨ .
- حبيبي، اميل : ((أنا هو الطفل القليل)) أجرى الحوار محمود درويش والياس خوري في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ١ شتاء ١٩٨١ ص ١٨٠ - ١٩٨ .
- المدني، عز الدين : الأدب التجريبي - مصدر سابق .

- ٦٠) انظر على سبيل المثال .
- هلسا، غالب : أدباء علموني – أدباء عرفتهم (سلسلة مقالات) في جريدة ((الثورة)) (دمشق) ١٩٨٩ .
- ميف، عبدالرحمن : شخصيات كالفخ تورط غيرها (أجرت الحوار سلى النعيمي) في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ٩ ص ١٧٩-١٩٧
- الخراط، ادوار: على سبيل التقديم – في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ١٤-١٩٨٤ ص ٥-١٤ .
- ٦١) – محمد برادة في : الأدب العربي – تعبيره عن الوحدة والتنوع ص ٢٠٧ .
- ٦٢) انظر بعض أحاديث نجيب محفوظ في :
– حافظ، صبري (تحرير): نجيب محفوظ : أتحدث إليكم – دار العودة – بيروت ١٩٧٧ .
- ٦٣) – سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ص ٣٤ .
- ٦٤) – تعد جهود عبدالفتاح كيليطو من أبرز جهود النقد العربي في تأصيل السرد العربي، وقد سبقت الإشارة لبعض كته .
- ٦٥) نجيب، د. ناجي : كتاب الاحزان – دار التنوير – بيروت ١٩٨٣
- ٦٦) حنا، د. عبدالله : من الاتجاهات الفكرية في سورية ولبنان – النصف الأول من القرن العشرين – دار الأهالي – دمشق ١٩٨٧ . ص ٦٧-٢١٠ .
- ٦٧) – أبو هيف، عبدالله : حصاد الثمانينات : التفكير الأدبي وآفاق التسعينات في ((الثورة)) دمشق – ١٩٩٠ / ١ / ٤ .
- ٦٨) – دراج، د. فيصل : حوار في علاقات الثقافة والسياسة . منظمة التحرير الفلسطينية – دائرة الاعلام والثقافة دمشق ١٩٨٤ .
- ٦٩) مروءة، د. حسين : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي – دار مكتبة المعارف – بيروت ١٩٦٥ . وانظر أيضا
- مروءة، د. حسين : بحث عن الواقعية الواقعية – في ((الوحدة)) (باريس) – السنة ١ العدد ١ – تشرين الأول ١٩٨٤ ص ٤٧-٥٢ .
- ٧٠) – العالم، محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة – دراسة في رواية اللجنة – دار الكلمة بيروت ١٩٨٧ .
- ٧١) – الشريف، جلال فاروق : ان الأدب كان مسؤولا – اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٧٨ .

[شخصیات و آراء]

التوثيق الميداني عند ابن حزم الأندلسي

د. محمد محمد بنيعيش

من مميزات البحث العلمي الحديث نجد على رأسها ذلك الاعتماد المكثف على الدراسة الميدانية كوسيلة موضوعية لصياغة نظرية ما ، صياغة مدققة وصادقة .

وبعد ، فهذا البحث الميداني قد يوظف على عدة مستويات منها ذات الطابع ما يسمى بالعلوم التجريبية أو العلوم البحتة .

ولئن كان الاتجاه في تحصيل العلوم قد عرف منذ القدم عند الانسان إلا أنه لم يكن يعرف منهجا منظما ومواصفات كفيلة لضمان سلامة التحصيل العلمي في أرقى مستوياته كما هو عليه الحال في عصرنا وخاصة في العلوم التحريية .

غير أن ما أصبح يسمى في عصرنا اليوم بالعلوم الانسانية نجد أن مؤسسها قد يدعون أنهم السباقون الى اعتماد الدراسة الميدانية كمعز للتحصيل العلمي المؤسس لهذه النظرية أو تلك . وبهذا الادعاء قد نجد إقصاء لمجهودات علماء ومفكرين مروا عبر التاريخ ونظروا عن طريق الملاحظة الخارجية والبحث الميداني في العلوم الانسانية وحاصه ابداعات المفكرين المسلمين في هذا الميدان .

وبعد مراجعتنا للتراث الاسلامي وموقفه من البحث الميداني وتوظيف الاستمارات والاستبيانات تبين لنا انه توحد نماذج راقية تدل على توظيف البحث الميداني في تأسيس العلوم النظرية والخاصة بالانسان .

بالاضافة الى هذا فقد وجدنا توثيقا نوعيا لهذا البحث ينبي بأحكام على طريقة السد الحديثي وعلى واقع ونوعية وأحوال الاشخاص محل البحث والتقصي ومن بين أهم المفكرين والباحثين المسلمين الذين شخصوا لاهذا التحري المعرفي والاستقصاء الموضوعي للعلوم الانسانية نجد ابن حزم الأندلسي ٣٨٤ هـ - ٤٥٦ هـ يعرض لمنهجه كالتالي .

(أ) المنهج التخصصي عند ابن حزم

إن الكتاب الذي أفرغ فيه ابن حزم أهم مقومات منهجه في البحوث النفسية على مستوى دراسة الظواهر ، هو كتابه «طوق الحمامة» وكعادة المؤلفين المنهجيين حينما عرض ابن حزم لكتابه هذا كان يث بين الفينة والاخرى بعض أهم أسس المنهج الذي يحدد مستوى دراسته وغايته من تأليف الكتاب ، وذلك اما تصريحاً أو تلميحاً ، ومن بين أهم الفقرات المعبرة عن منهج ابن حزم في «طوق الحمامة» كقائهم عام يسير عليه الكتاب ، هذا النص التالي ، يقول فيه : «ولم أمتنع أن أورد لك في هذه الرسالة أشياء يذكرها الشعراء ويكثر القول فيها موفيات على وجوهها ، ومفردات في أبوابها ومنعمات التفسير مثل الافراط في صفة التحول وتشبيه الدموع بالامطار وأنها تروي الأسفار وعدم اليوم البتة وانقطاع الغذاء جملة الا أنها أشياء لا حقيقة لها ،

وانما اقتصر في رسالتي على الحقائق المعلومة التي لا يمكن وجود سواها أصلا على أي قد أوردت من هذه الوجوه المذكورة أشياء كثيرة يكتفى بها لئلا أخرج عن طريق أهل الشعر ومذهبهم^(١) - - -

ومن هنا فقد امتاز الكتاب بعرض أشبه ما يكون بالدراسات النفسية الحديثة القائمة على تتبع الشخصيات ودراسة نفسياتها ابتداء من الخبرات النفسية القائمة على التجربة الذاتية والمعاناة الشخصية وانتقالا الى ملاحظة الآخرين والادلاء بأخبارهم على منهج أهل الحديث وذلك باتصال السند واعتماد الثقات في إيراد هذه الاخبار.

ولم يكن اعتماده في هذا الكتاب على آراء نظرية حاصة ونظرات فلسفية معروفة^(٢) بل اذا أورد فكرة استدل عليها بحادثة وقعت له أو رآها مباشرة أو رواها عن يثق به ، وذلك بتخصيص بفقرة يصطلح عليها بـ «خبر»^(٣)

وحينما كان يكتب ابن حزم عن الحب كان واعيا بضرورة التخصص والوقوف عند حدود الموضوع ، لأنه يدرس عمليات نفسية وانفعالات عاطفية ، لها ظواهر نفسية معينة وتأخذ جانبا خاصا من حياة الانسان النفسية واتجاهاته الباطنية ، لهذا فكتاب «طوق الحمامة» لن يكون كتابا أخلاقيا من حيث القصد ولن يكون كتابا روائيا أو بلاغيا يقف به عند هذه الجوانب من حياة الانسان ، وانما هو كتاب نفسي بالدرجة الاولى يدرس مشكلة معينة من مشاكل الانسان النفسية ، لهذا فهو يقف عند حد هذه المسألة ولا يتعداها الى موضوعات أخرى تمت اليها بصلة الا من باب الإيحاء أو إبراز وجه الرابطة بين هذا الموضوع أو ذاك وفي هذا يقول : «ولولا أن رسالتنا هذه لم نقصد بها الكلام في أخلاق الانسان وصفاته المطبوعة والتطبع بها وما يزيد من المطبوع بالتطبع وما يضمنحل من التطبع بعدم الطبع لزدت في هذا المكان ما يجب أن يوضع في مثله ولكننا انما قصدنا التكلم فيما رغبته من أمر الحب فقط وهذا أمر كان يطول اذ الكلام فيه يتغنى كثيرا»^(٤).

فهو إن ذكر بعض الجوانب الاخلاقية في هذا الكتاب فانما ذكرها من باب علاقتها بالحب وارتباطها به ارتباطا بالراحيتين بالاصابع موظفا كل طاقاته لبيان أوجه جوانب الحياة الانسانية المتعددة وانفعالاتها تجاه مواضع الحب ، وهذا أمر الطابع الغالب على دراسته في هذا الكتاب وليس كما ذهب اليه زكريا ابراهيم من أن ابن حزم قد تناول موضوع الحب من وجهة نظر الأديب والشاعر والمؤرخ أكثر مما تناوله من وجهة نظر الفيلسوف والمحلل النفسي^(٥)

فكما مر بنا أن قصده الاساسي هو تبين الحقائق وليس هو عرض التواريخ والأحداث ، ولئن كان هناك حضور مكثف لمثل هذه الموضوعات في الكتاب فإن ذلك لا يعي امكانية الاستغناء عنها في البحث العلمي اذ أن الشعر ما هو الا نموذج من نماذج الاتجاهات النفسية الانسانية وكذلك التواريخ فإنها أحسن وسيلة لتدعيم الحقائق وتثبيت القواعد ، وإبراز مصداقيتها نظرا لمطابقتها لما حدث في الواقع وهذا فإننا لا نكاد نجد في كتاب «طوق الحمامة»

فكرة نظرية مفصلة عن حادثة شخصية أو تاريخية أو استنهاض شعري ، مما يبين لنا أن منهج ابن حزم في البحث النفسي هو منهج نظري تجريبي في آن واحد قد اعتمد الملاحظة المباشرة وغير المباشرة كما اعتمد منهج الاستبطان ، بالإضافة الى هذا فإن منهج ابن حزم منهج توثيقي في أبحاثه^(١) . وهذا التوثيق يقتضى منه إيراد الاخبار^(٢) المتعددة لكي يحصل اليقين وتصير الاستنتاجات قطعية ومعصدة بالوثائق اللازمة .

(ب) التوثيق والموضوعية العلمية عند ابن حزم
من بين النماذج التي تبين لنا قوة المنهج العلمي المتبع عند ابن حزم نذكر ما أورده حول العلة التي تكون سببا للحب .

«وأما العلة التي توقع الحب أبدا في أكثر الأمر على الصورة الحسنة فالظاهر أن النفس حسنة تولع بكل شئ حسن وتميل الى التصاوير المتقنة فهي اذا رأت بعضها تشتت فيه فإن ميرت وراءها شيئا من أشكالها اتصلت وصحت المحبة الحقيقية وإن لم تميز وراءها شيئا من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة وذلك هو الشهوة ، وإن للصور لتوصيلا عجيبا بين أجزاء النفوس النائية»^(٣)

فبعد ما أرسى الأسس النظرية في تحديد أسباب الحب وطرق تثبيته استطرد في إيراد النماذج الماثورة والاحداث المعصدة لهذا المذهب النظري ثم يحتم دراسته بأبيات شعرية مناسبة وملخصة لما كان بصدد البحث فيه . وهذه الايات كلها معان علمية أكثر منها خيالات وبحور وهمية ، نذكر من بينها بعض أبيات هذه القصيدة النفسية التي كان البعض - كما يذكر ابن حزم - يسميها «الادراك المتروهم»

تري كل صدبه قائما	فكيف تجد اختلاف المعاني
فيا أيها الجسم لا ذا جهات	ويعارضنا ثابتا غير فان
نقضت علينا وجوه الكلام	فما هو مذ لحت بالمستبان ^(١)

وبهذا أمكن القول بأن المنهج عند ابن حزم شكل بحثا علميا موضوعيا وليس سيرة ذاتية بالمعنى القصصي أو الاخبار الغاية منه اضطراب الخواطر كأحاديث الأسفار ، وإنما هي سيرة ذاتية بناء تحكي عن نفسها وعن غيرها لكي تقيم نظرية أو تصدر كلمة تحوى جنسا ونوعا . . . الخ .

وعندما كان يصب اهتمامه بدراسة شخصية معينة من أجل إقامة بناء نظري فإن اختياره لهذه الشخصية كان يقوم على اعتبارات ضرورية حتى تكتسب نظريته قوة ومتانة ولا تكون عرضة للخلل أو الاتهام أو المراجعة ، ومن بين نماذج صفات الشخصيات التي اعتمدها ابن حزم في دراساته هم أناس «لا يتهمون في تمييزهم ولا يخاف عليهم سقوط في معرفتهم ولا اختلال لحسن اختيارهم ولا تقصير في حدسهم ، قد وصفوا أحبابا لهم في بعض صفاتهم بما ليس يستحسن عند الناس ولا يرضى في الجمال ، فصارت هجراهم وعرضة لاهوائهم ومتهمى استحسانهم ثم مضى أولئك إما بسلو أو بين أو هجر أو بعض عوارض الحب وما فارقهم

استحسان تلك الصفات ولا بان تفصيلها على ما هو أفضل منها في الخليقة ، ولا مالوا الى سواها بل سارت تلك الصفات المستجادة عند الناس مهجورة عندهم وساقطة لديهم الى أن فارقوا الدنيا وانقصت أعمارهم حينما منهم الى من فقدوه ، وألفة لمن صحبوه ، وما أقول ان ذلك كان تصنعاً لكن طبعاً حقيقياً واختياراً لا دخل فيه ولا يرون سواه ولا يقولون في طي عقدهم بغيره " . . . وما أصف من منقوصي الخطوط في العلم والادب لكن عن أوفر الناس قسطاً في الإدراك وأحقهم باسم الفهم والدراية " (١) وعلى هذا النهج سار في إقامة دعائم دراسته في الكتاب وكثيراً ما يأتي بذكر الشخص المستشهد بحالته النفسية أو العاطفية الخاصة مقروناً بذكر مكانته العلمية وصحته النفسية العامة قبل الحادث (٢) لكي يبرهن للقارئ بأن هذه الفكرة أو تلك ليست وليدة التخمين والرمي في عماية وإنما هي نتاج درس تحقيقي وموضوعي أقصى ما يمكن أن تمثله الموضوعية . ولربما هذا التحري الذي سلكه ابن حزم في بحوثه النفسية هاته ، قد يتخطى مستوى بعض الدراسات الحديثة ، إذ أنها لم تخل من نقائص اذا قسناها بالمنهج الذي ذكرناه عن ابن حزم من حيث اكساب المطالع للكتاب الثقة بالنتائج المحصل عليها .

(ج) التوثيق بين ابن حزم والمدارس النفسية الحديثة .

(١) فالمنهج الذي سلكه مثلاً فرويد مؤسس المدرسة التحليلية (١٩٣٩) بالتركيز على شخصيات محددة لا تتعدى أصابع اليد الواحدة ، وخاصة شخصية هانز الصغير الذي كان يمثل محور دراسته كلها ، لا يقيد العلم اليقين بالنتائج المحصل عليها من خلال هذا النمط من البحث والخاصة بتحديد أسباب القلق ومفهوم خوف الاطفال من الحيوانات (٣) إذ أن طريقة التحليل هذه التي شملت شخصية هانز الصغير كانت تعتمد على الاحتمالات أكثر مما يفيد القطع بصورة برهانية على صحة النتائج المحصل عليها . وهذا ما جعل فرويد يظهر بمظهر المتردد في اقرار نظرياته بل انه قد عبر صراحة عن هذا الضعف الذي كان يحتلج نظرياته ، وذلك حينما شعر بتناقض في إحدى نظرياته عن العرض وأسبابه عند هانز بأنه " لو أن العرض الرئيسي الذي أظهره كان في الواقع عداوة من هذا النوع لاضد أبيه وإنما ضد الخيول ، لما كنا نقول ، وهذا يبدو غريباً أنه مصاب بعصاب ولا بد أن يكون هناك خطأ ما إما في نظريتنا عن الكبت وإما في تعريفنا للعرض " (٤) ، وكذلك نجد حضور هذا الاحتمال يظهر عند الحديث عن الشخصية الثانية في بحوث فرويد وهو الشاب الروسي وخوفه من الذئب ، فإنه يحلل سبب خوفه هذا على غرار ما حصل لهانز بأنه " من المحتمل أن والد هذا المريض الروسي كان يقلد الذئب أثناء لعبه معه وكان يهدده مازحاً بأنه سيأكله " (٥) ، وعن النتائج المحصل عليها أثناء البحث في شخصية هانز الصغير النفسية تطرح تساؤلات عدة حول قيمة شهادتي هذا الطفل الصغير وأبيه بصفة خاصة إذ كانت " تقارير الأب عن سلوك هانز عرضة للشك في عدد من الموضوعات ، وعلى سبيل المثال فقد حاول الأب أن يقدم تفسيراته لملاحظات هانز وكأنها حقائق مقررة ، كما أن شهادة هانز نفسه لا يمكن الاعتماد عليها إطلاقاً لأسباب عديدة ، فلقد ذكر كذبات عديدة في

الاسابيع الاحيرة لمخاوفه المرضية ، بالاضافة الى أنه قد قدم العديد من التقارير غير المنسقة والمتعارضة أحيانا ، والأهم من ذلك هو أن معظم ما قدم على أنه آراء هانز ومشاعره كان ببساطة عبارة عن كلمات الأب ، ويقر فرويد نفسه بذلك ولكنه يحاول أن يتغاضى عنه حين يقول : " في الحقيقة انه خلال عملية التحليل كان لا بد أن يقال لهانز أشياء كثيرة لا يمكنه قولها بنفسه وكان لا بد أن يمد بأفكار لم يبد أي اشارة لامتلاكه اياها . كما أن انتباهه كان لا بد أن يوجه في الاتجاه الذي يتوقع منه الاب شيئا ما ، وقد يقل هذا من القيمة الدهرانية للتحليل ولكن نفس الطريقة تتكرر في كل حالة وذلك لأن التحليل النفسي ليس مجرد فحص علمي صرف ولكنه وسيلة علاجية " ويقول وولب وارخان تلخيصا لذلك " ان شهادة هانز لا تخضع فحسب لمجرد الایحاء ولكنها تحتوي أيضا على مواد كثيرة ليست من قوله على الاطلاق " (١) ، واذا تتبعنا الاستيانات التي تحصل عليها فرويد من أب الصغير هانز ونوع الاسئلة التي طرحت عليه لكي يدلي برأيه لوجدنا أن هناك خللا واضحا وابهاما حول الطريقة التي وصل بها فرويد الى بناء نظريته النفسية ، ومن بين مظاهر الخلل الحاصل في منهجه هو أن المادة " التي قام عليها تحليله " قد تم جمعها عن طريق والد الصغير هانز الذي ظل على صلة بفرويد عن طريق تقارير مكتوبة منتظمة ، ولقد تمت بين الأب وفرويد عدة مناقشات تتعلق بالمخاوف المرضية للصغير هانز ، ولكن فرويد نفسه لم يقابل الصبي الصغير خلال التحليل الا مرة واحدة !!! " (٢) ، ومن خلال هذا تبدو الموضوعية ضعيفة عند فرويد ، فهي لا تستند الى وثيقة في الاستيانات ولا الى إحكام نظرية قطعية الدلالة ، وهذا راجع الى غياب المراقبة المباشرة من طرف المحلل النفسي للمريض وكذلك الى نوع الشخص المعتمد عليه في اثبات الحقائق . فبالنسبة للصغير هناك احتمال تأثير نوع الاسئلة على نوع الاجوبة الموجهة من طرف الأب للصغير ، وصياغة بعض هذه الاجوبة من طرف الأب وذلك من خلال فهمه الشخصي وغياب تخصصه في طريقة نقل المعاني من الالفاظ . فلربما لم تكن لدى الصبي أية اشتغالات بالمشاكل النفسية التي استنتجها فرويد (٣) ، وكان ذهنه خاليا ، لكن من خلال إثارة أسئلة لديه أو الإجابة عن أسئلته المحدودة قد يتولد لدى الطفل اتجاه خاص في سلوكه وشرود ذهني في موضوعات كان في غنى عنها لولا افتعال هذا الجو المسرحي " (٤) المستفز لمكان شخصية الطفل التي كانت مازال في مرحلة انتقالية وعدم استقرار سبواء على المستوى العقلي أو العاطفي لهذا فكل أحكامه في هذه المرحلة لا يصلح الاعتماد عليها في بناء نظرية ما ، ولم تكن العشوائية يوما ما أساسا لنظرية أو حقيقة علمية ، بالاضافة الى هذا فإن الجانب الاخلاقي لدى الطفل في هذه المرحلة يكون غير مستقر ولا يملك حرية التصرف الاخلاقي الا بحسب الجو الذي نشأ فيه ، وهذا ما ذهب اليه بعض المفكرين المسلمين الاخلاقيين كابن مسكويه الذي يرى أن " أول ما ينبغي أن يتفرس في الصبي ويستدل به على عقله الحياء فإنه يدل على أنه قد أحس بالقبيح ، ومع إحساسه به هو يحذره ويتجنبه ويخاف أن يظهر منه أو فيه ، فاذا نظرت الى الصبي فوجدته مستحييا مطرقا بطرفه الى الارض غير وقاح الوجه ولا محقق اليك فهو أول دليل نجابته ، والشاهد لك على أن نفسه قد

أحست بالجميل والقيح وأن حياءه هو انحصار نفسه خوفا من قبيح يظهر منه ، وهذا ليس بشيء أكثر من ايتار الحميل والهرب من القبيح بالتميز والعقل وهذه النفس مستعدة للتأديب صالحة للعناية لا يجب أن تهمل ولا تترك ومخالطة الأضداد الدين يفسدون بالمقارنة والمداخلة ^(٢١) وهذه الخصلة المميزة للطفل في أول نشوئه اعتبرها الماوردي من خصائص البنية السليمة للطفل ، وهي تعبر في حضورها أو غيابها عن انعكاس لا شعوري عند الطفل للاوضاع العامة التي يكون عليها مجتمع ما ^(٢٢) ونفس الشيء هو الذي ذهب اليه الغزالي بخصوص تأثير البيئة على الطفل من حيث اكتسابه للفضائل والردائل بينما تكون هذه الاخيرة أقرب اليه وله نزوح نحوها اذا لم يوجه التوجيه الخلقي السليم لأنه " مهما أهمل في ابتداء نشوئه خرج في الاغلب ردىء الاخلاق حسودا سروقا نهاما لحوحا ذا فضول وضحك وكباد ومجاعة " ^(٢٣) .

وليس بمستبعد أن يكون هانز من النموذج الذي ذكره الغزالي في هذا النص الرائع الذي يصف لنا نفسية الطفل المهمة عند النشوء فكانت التتيحة العلمية التي توصل اليها فرويد مجرد استهتار من ذلك الصبي وسخريته من المحللين والمثيرين لاستئلة غريبة على مرحلة حياته . ولو جاء فرويد الى مجتمع اسلامي واتصلت أبحاثه بصبي مسلم له نشوء اسلامي مبني على الحياء الذي اتفق عليه العلماء المسلمون بأنه من علامات السجادة لدى الطفل ، فإنه قطعاً سيجد أن أحكامه ونتائجه عن هانز كانت وهمية ومركزة على شخصية غير سوية سلوكاً وأخلاقاً ، ولهذا فلا تصلح نظرياته لكي تعمم على كل الناس وتصير قانوناً متحكماً في مساراتهم واتجاهاتهم السلوكية .

ومما يزيد الطين بلة من حيث ابراز الخلل في منهج فرويد للبحث النفسي ، هو اعتماده على الاساطير ^(٢٤) في اثبات نظريته ، دون التأكد من صحة القصة التي يوردها ، ومن أهمها عنده أسطورة الملك أوديب اليونانية ^(٢٥) ولا يرى في هذا الموضوع الميثولوجي مجرد اثبات لحقيقة أن الرغبات الجنسية هي أساس نشاط الانسان فحسب ، بل يعتبره تأكيداً لفكرة وجود تلك المركبات (العقد) الجنسية الكاملة - حسب رأيه - في الانسان منذ الطفولة « فكان » التفسير الفرويدي للرغبات الجنسية بعيداً كل البعد عن النظرية العلمية للمسألة ، ومما يدل على وهمية حجج فرويد يكفي أن نذكر التوجه الى الاستعارات الميثولوجية ^(٢٦)

ولئن كان هانز الصغير وما أحيطت حوله من نظريات يمثل جوهر طريقة فرويد والمحللين النفسيين بشكل عام ، فإنه توجد طريقة أخرى مشابهة لها من حيث اعتماد شخصية طفل صغير في الدراسة النفسية ، وهذه الطريقة توضح وجهة نظر بافلوف الباحث النفسي الروسي والسلوكيين ^(٢٧) وهي تعتمد على طفل صغير آخر أمريكي يدعى ألبرت درس حالته ج . ب . واطسون وهو المؤسس الشهير لمدرسة السلوكيين والذي أوضح أنه يمكن بالتأكيد تكوين المخاوف المرضية تجريبياً باستخدام وسائل كتلك التي استخدمها بافلوف في عملية تكوين التشریط البسيط ، وقد حاول أن يثبت ذلك بالاستفادة من الصغير ألبرت الذي يبلغ من العمر أحد عشر شهراً ^(٢٨) .

وليس قصدنا في هذه العجالة مناقشة المدارس النفسية الحديثة أو مقارنتها بالمدارس الإسلامية ، لكن الهدف كان هو محاولة تسليط الضوء على المنهج الذي نهجه ابن حزم في الحصول على معلوماته النفسية والمتركة أساسا حول موضوع الحب ، وذلك بتبيين أهمية هذا المنهج وقوته في اكساب المعرفة الحققة ولئن غلبنا الحديث عند التعرض للمدارس النفسية الحديثة عن فرويد ومنهجه ، فليس ذلك الا لأن كتاب « طوق الحمامة » يهم جانبا مهما من جوانب الاتجاهات النفسية عند فرويد والمتعلقة بموضوع الجنس والعاطفة الخائمة حوله ، ولكن مع وجود مفارقات كبيرة في وجهة النظر حول هذا الموضوع سواء في دوافعه^(٣) أو غاياته . وهذا ما لا يسمح المجال الآن بتفصيل النظر فيه ، اذ المقصود هو تحديد منهج ابن حزم وعناصره .

٣) فالمنهج اذن عند ابن حزم يعتمد على ملاحظة الإنسان سليما قبل أن يصير سقيما ، وكامل الأهلية قبل أن يكون ناقصها ، ومن خلال المقارنة بين هذه الاضداد يخرج بنتيجة علمية جد دقيقة ولها اعتبارات منطقية تعتبر من الاوائل العقلية الضرورية ، اذ بضدها تتميز الاشياء ، بل انها تتشابه اذا كان التضاد كليا ، وبهذا قد يحسب السقيم سليما وهو ليس كذلك ، والاضداد أندلا ، والاشياء اذا أفرطت في غايات تضادها ووقفت في انتهاء حدود اختلافها نشأبت ، قدرة من الله عز وجل تفضل فيها الاوهام ، فهذا الثلج اذا آدم من حبسه في اليد فعل فعل النار ، ونجد الفرح إذا أفرط قتل ، والغم اذا أفرط قتل ، والضحك اذا كثر واشتد أسال الدمع من العينين ، وهذا في العالم كثير^(١)

فكان هذا من بين أسسه المنهجية والمميز لدراساته سواء منها النفسية المحضة أو الخلقية ، وهو يسعى دائما الى ابراز صدق مقولاته ونظرياته عن طريق التجربة الواقعية والملاحظة الحقيقية ، فنراه في اغلب ما يورده من افكار نظرية الا ويستطرد قوله بالاشارة الى انه رأى هذا الامر المنصوص عليه رأى معاينة ومعايشة بـ . « رأيت من أهل هذه الصفات » أو « قد رأيت من هذه صفته »^(٢)

وهذا عند وصف حالة نادرة الوقوع نوعا ما ، حتى انه قد يحدد مستوى هذه الندرة وامكانية وقوعها ، ولا يجوز لنفسه أن يورد مفاجآت علمية غير مستندة الى وقائع ملموسة أو أحكام عقلية متفق عليها ، وذلك سعيا منه الى تحري الموضوعية واعتماد الحقائق العلمية الا اذا كان قد شاهدها بنفسه وعن وعي ودراية ، ومثل هذا التحري ما أورده في موضوع من أحب في النوم حيث يقول : « ولا بد لكل حب من سبب يكون له أصلا وأنا مبتدىء بأبعد ما يمكن أن يكون من أسبابه ليجري الكلام على نسق أو أن يتبدأ بالسهل والأهون ، فمن أسبابه شيء لولا أي شاهدته لم أذكره لغرابته »^(٣) ، أما اذا كانت الحالة مستفيضة الوقوع ومشهورة فانه يعبر عنها كثيرا بقوله « قد وقع لغير ما واحد » أو « قد عرض هذا لغير واحد » ، لكنه رغم تسليمه بكثرة ورود مثل هذه الحالات فانه لا يعطيها كل المصادقية لكي تصير قانونا عاما ، وانما يحكم فيها فكره ويردها اذا كانت غير مستساغة وليس لها مبرر معقول كما نجده في رده على من أحب بالوصف وتحليله لنفسية هذا الشخص تحليلا دقيقا مع الاقرار بوقوعه بكثرة في أوساط الناس اذ

يقول : « وهذا كله قد وقع لغيرما واحد ولكنه عندى بنيان هار على غير أساس وذلك أن الذي أفرغ ذهنه في هوى من لم ير لأبد له اذ يخلو بفكره أن يمثل لنفسه صورة يتوهمها ، أو عينا يقيمها نصب ضميره ولا يتمثل في هاجسه غيرها ، قد مال بوهمه نحوها ، فان وقعت المعاينة يوما ما فحينئذ يتأكد الامر أو يطل بالكلية وكلا الوجهين قد عرض وعرف ، وأكثر ما يقع هذا في ربات القصور المحجوبات من أهل البيوتات مع أقاربهن من الرجال ، وحب النساء في هذا. أثبت من حب الرجال لضعفهن وسرعة اجابة طبائعهن الى هذا الشأن وتمكنه منهن» (١)

(د) المنهج باختصار :

بعد هذا يبدو من اللائق القول بأن ابن حزم كان رجلا ذا منهج دقيق في كتابه « طوق الحمامة » هذا وأنه لم يكن مجرد أديب أو مؤرخ بالمعنى المألوف وإنما كان باحثا علميا يلاحظ ويسجل ، ويفحص ، ويعلل ويأتي بالتناجج من مصادر موثوق بها وقابلة لكي تسمى إنسانية ، وذلك لأنها صدرت عن الانسان في طور كمال نموه للعقلي ، والجسمي ، فهو لم يعتمد أشخاصا دون سن التمييز أو سن الرشد في أبحاثه كما فعل فرويد مع هانز الصغير الذي كان له من العمر خمس سنين (٢) وواطس مع ألبرت الذي كان يبلغ من العمر أكثر من سنة ، ودراسة علاقته بالفئران وخوفه منها لبناء نظرية في التشريط ، وتعميم مظاهر الاستجابات لدى الحيوان والانسان كما فعل بافلوف بنقل المظاهر النفسية للكلب وجعلها قانونا لدى الانسان . . . الخ . ولكنه عالج موضوعات الانسان لدى الانسان الصغير له سلوكه الخاص والكبير كذلك ، والمرأة لها جوانب نفسية ليست لدى الرجال وكل جنس له خصائصه ، منها الثابتة ومنها العرضية التي تتأثر بالزمان والمكان والحركة والسكون . . . الخ .

ويبدو أن زكريا ابراهيم قد أصاب في التعبير عن منهج ابن حزم حينما أجمله بقوله : « وربما كانت أول ملاحظة تعن للباحث عند مطالعته لرسالة ابن حزم في الحب هي هذا التسلسل المنطقي في العرض وذلك الترتيب المنهجي في تناول الموضوع يعكس ما درج عليه الكتاب العرب من استطراد واسترسال واطناب ، فابن حزم يبدأ حديثه بالكلام في ماهية الحب ثم يتقل بعد ذلك الى الحديث عن نشأة الحب فيستقصي علاماته ومظاهره ويستعرض أنواعه ونماذحه ثم يتتبع أحوال المحبين وعوارض حبهم لكي ينتهي الى القول بأنه لم يحدثنا عن الحب بلغة الشعراء الحالين بل هو قد اقتصر في رسالته على الحقائق الواقعية التي لا يمكن وجود سواها أصلا» (٣)

ويضيف قاتلا في ختام حديثه عن ابن حزم ومنهجه في « طوق الحمامة » وعلى الرغم من أن ابن حزم ليس أول من كتب في الحب من أدباء العرب (فقد سبقه الى ذلك اخوان الصفا في بعض رسائلهم وابن المقفع في « الادب الكبير والادب الصغير » والجاحظ في الرسالة السابعة من مجموعة رسائله في العشق والنساء) الا أن ابن حزم قد فاق كل هؤلاء في دقة منهجه وتسلسل أفكاره وترابط بحثه ورقة حسه وبعد غوصه ، وقد اتبع ابن حزم في دراسته للحب منهجي الاستبطان والاستقراء فجاءت رسالته حافلة بالملاحظات النفسية الدقيقة والخبرات الحية المعاشة

والأمثلة التاريخية الصادقة والنهادج الشرية المتنوعة وهذا ما جعل منها دراسة فذة في تاريخ الأدب العربي . . (٣١)

- وهو نفس الشيء الذي حدا بنا إلى اعتبار هذا الكتاب محور الدراسات النفسية عند ابن حرم ، وذلك كما رخر به من خصوصيات سواء منها المنهجية أو المعرفية التي سستخلص الكثير منها إن شاء الله تعالى .

* هوامش البحث

- (١) ابن حرم . طوق الحمامة ، ص ١٩٥ تحقيق الطاهر أحمد مكي . دار المعارف . الطبعة الثانية .
- (١) الدكتور زكريا ابراهيم . مشكلة الحب ، دار مصر للطباعة ، الطبعة الثانية ص : ٣٢٤ .
- (٢) ابن حرم . طوق الحمامة ، ص ٢٦٠ .
- (٣) نفس المرجع ، ص ١٠٩ .
- (٤) زكريا ابراهيم . مشكلة الحب : ص ٣٢٢ .
- (١) ابن حرم ، طوق الحمامة ، ص ٤٠ .
- (٢) نفس المصدر ، ص : ٩٦
- (٣) نفس المصدر ، ص ٢٤ .
- (١) ابن حزم ، طوق الحمامة ، ص : ٢٥ .
- (١) ابن حرم ، طوق الحمامة ص : ٤٧ .
- (٢) نفس المصدر ص ١٣٩ - ١٤٠
- (٣) سيجموند فرويد ، الكف والعرض والقلق ، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص ١٦٨ دار الشروق بيروت . الطبعة الثالثة ١٤٠٣ و ١٩٨٣ م .
- (١) سيحوند فرويد ، الكف والعرض والقلق ، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص : ٧١ .
- (٢) نفس المصدر ص : ٧٢ .
- (١) هـ . ج ايزنك . الحقيقة والوهم في علم النفس ، دار المعارف بمصر ، ترجمة قدرى حفي رؤوف نظمي ص : ١١٦ .
- (٢) نفس المرجع ص ١٠٧ .
- (٣) سيجموند فرويد : الكف والعرض والقلق ، ص : ٦٧
- (١) هـ . ج ايزنك : الحقيقة والوهم في علم النفس ص : ١١٨
- (٢) ابن مسكويه : تهذيب الاحلاق تظهير الاعراق ص : ٥٨ مطبعة محمد علي صبيح وأولاده - ١٣٧٨ و ١٩٥٨ .
- (٣) الماوردي : أدب الدنيا والدين ، ص : ١٦٨ الطبعة الأولى تصحيح محمد محمد عيسى .
- (٤) الغزالي ، احياء علوم الدين ، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ج ٣ ص : ٦٢
- (١) سيجموند فرويد : الكف والعرض والقلق ، ص : ٧٣ .
- (٢) سيجموند فرويد . تفسير الاحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ص : ٢٧٧ .
- (٣) فاليري لبيى : مذهب التحليل النفسي وفلسفة « الفرويدية الجديدة » دار الفارابي بيروت الطبعة الاولى ١٩٨١ ص : ٤٤ .
- (١) هـ . ج . ايزنك : الحقيقة والوهم في علم النفس ، ص : ٩٤ .
- (٢) نفس المصدر ، ص : ١٢٢ .
- (٣) ابن حزم ، طوق الحمامة ص : ٢٤ .
- (١) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص : ٢٩
- (٢) نفس المصدر ، ص : ٧٥ .
- (٣) نفس المصدر ، ص ٣٦ .
- (١) ابن حزم : طوق الحمامة ص : ٣٨ .

- (٢) هـ.ج. ايزبك. الحقيقة والوهم في علم النفس ص: ١٠٥
(١) زكريا ابراهيم: مشكلة الحب. ص ٣٢٢.
(٢) نفس المصدر، ص. ص: ٣٤٠

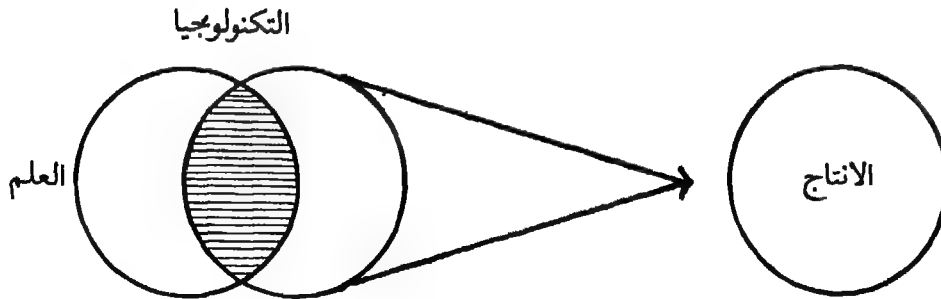
[ملاحظات]

عصر المعلومات ومناهج البحث في العلوم الانسانية

د. علي فرغلي

تمهيد :

يشهد العالم اليوم ثورة علمية وتكنولوجية واقتصادية مهد لها ومكّن منها التطور السريع في قدرات الحاسبات الآلية وتصميمها وتكلفتها . وقد أدت هذه الثورة، من بين ما أدت اليه، إلى تغير السلع الاستراتيجية العالمية من المنتجات الصناعية والرعائية والمواد الخام إلى السلع المعلوماتية . فبعد أن أشارت كل الدراسات والاحصائيات الاقتصادية إلى توقع نقص شديد في المواد الغذائية على المستوى العالمي وندرة في المواد الأولية جاءت الحقائق تقول : إن انتاج العالم من المواد الغذائية قد ازداد بمقدار الثلث في الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٨٥^(١) وذلك بفضل هذه الثورة العلمية . ونذكر هنا ما نشر بمجلة العربي^(٢) عن النباتات التي استحدثها العلماء مثل نبات «البطاطم» «Pomato» الذي يطرح ثمار البطاطم على سطح الأرض وثمار البطاطس تحتها مما يضاعف المحصول الزراعي لنفس الرقعة الزراعية . كما تدل الاحصائيات على أن استهلاك الدول المتقدمة للمواد الأولية قد قل بنسبة تصل إلى ٥٠٪ على الرغم من الزيادة الكبيرة في انتاج المواد المصنعة . وقد تحقق ذلك بفضل مساهمة الثورة العلمية والتكنولوجية في تطوير كفاءة استخدام المواد الخام واكتشاف البدائل الأقل تكلفة . ولعل من أهم الاكتشافات الأخيرة اكتشاف مادة من السيراميك^(٣) يمكن لها أن توصل الكهرباء دون أي مقاومة أو فقدان للكهرباء Super Conductors وسيكون لهذا الاكتشاف أبعاد هائلة في توفير الطاقة الكهربائية وفي المواصلات والحاسبات الآلية والأقمار الصناعية . ويوضح شكل رقم (١) العلاقة بين الانتاج والعلم والتكنولوجيا .



العلاقة بين العلم والانتاج^(١)

ولما كان من نتائج الثورة العلمية زيادة حجم المعرفة كماً وكيفاً، ونظراً للتأثير الهائل الذي أحدثته هذه المعرفة الجديدة على حجم وطرق الانتاج، فقد أصبح لتلك المعرفة أهمية كبيرة، لا لقيمتها العلمية فحسب، بل لكونها أداة الحصول على الثروة والقوة. وأصبحت هذه المعرفة بالتالي سلعة استراتيجية تفوق الأموال سخاء في سبيل الحصول عليها واقتنائها. وبدأ ما يسمى صناعة المعلومات والاتصالات، وتدفع الأموال من الصناعة التقليدية إلى صناعة المعلومات التي تغذي تلك الثورة العلمية والتي هي في نفس الوقت نتاج لها، وتحول جزء كبير من الرأسمالية الصناعية إلى الرأسمالية المعلوماتية وأصبح يطلق على وقتنا هذا عصر المعلومات.

مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة:

١ - تدل مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة والتي تظهر بوضوح في حياتنا اليومية على التقدم المذهل الذي أحرزته الانسانية في مجالات العلوم الأساسية والتطبيقية، ونذكر بعض هذه المجالات على سبيل المثال لا الحصر:

أ- علوم وأبحاث الفضاء:

منذ وصول جاجارين الى القمر في عام ١٩٥٧ تقدمت أبحاث الفضاء وتم اطلاق العديد من الأقمار الصناعية المستخدمة في الأغراض السلمية كالاتصالات التليفونية والتلفزيونية ودراسة المتغيرات الجغرافية والجوية وجمع المعلومات والاستشعار عن بعد لمعرفة الثروات الكامنة في باطن الأرض كما يستخدم بعضها لأغراض عسكرية كالتجسس والبرامج الامريكية لحرب لنجوم.

ب- العلوم الطبية:

توصل الباحثون إلى فهم أكبر لكثير من الأمراض وزاد متوسط عمر الفرد زيادة كبيرة سواء في البلدان المتقدمة أو في بلدان العالم الثالث، وتم التغلب على مشكلة زرع الأعضاء والتحكم في جنس الجنين وتحديد بعض الخواص الوراثية.

ج- صناعة الحاسب الآلي:

تقدمت صناعة الحاسبات الآلية وأصبح الاتجاه أن يكون الحاسب أقل حجماً وأرخص ثمناً وأكثر قوة، كما دخلت الحاسبات الآلية الحياة اليومية للأفراد في شكل البنوك الآلية وإشارات المرور وشركات الطيران والمكتبات الجامعية. . . الخ، كما دخل الحاسب صناعة السيارات بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من أجهزة السيارة متيحاً لها كفاءة اقتصادية أعلى في استخدام الوقود.

٢ - تدفقت الأموال لتمويل البحث العلمي وانشاء مراكز الأبحاث التعددية فقد بلغت قيمة عقود الأبحاث المبرمة بين بعض الجامعات الامريكية والبتاجون حوالي ٢,٦^(٢) بليون دولار في عام ١٩٨٦ وحده، هذا بالإضافة الى ما تنفقه مؤسسة البحث العلمي بالولايات

المتحدة National Science Foundation وما تحصل عليه الجامعات من أموال فيدرالية ومن الصناعات الأمريكية . ونذكر هنا على سبيل المثال بعض مظاهر الانفاق على مراكز أبحاث الذكاء الاصطناعي^(٦) في الفترة الأخيرة :

أ - بدأت اليابان أبحاث برامج الجيل الخامس للحاسبات الآلية ICOT في ابريل ١٩٨٢ بميزانية قدرها ٨٥٥ مليون دولار .

ب - بدأت الولايات المتحدة الأمريكية عدة برامج في DARPA 'Defense Advanced Research Projects Agency' بميزانية مبدئية قدرها ٥٠ مليون دولار على أن تزيد لتصل إلى ألف مليون دولار ، وتأسس مركز أبحاث MC^٢ بأوسطن تكساس عام ١٩٨٤ بميزانية مبدئية قدرها ٥٠ مليون دولار سنوياً . وتنفق شركة الـ أي ب ام الأمريكية ألفي مليون دولار سنوياً على أبحاث الذكاء الاصطناعي كما أنشئ مركز لدراسة اللغة والمعلومات بجامعة استنفورد في ١٩٨٤ CSIL قدرها ٥٠ مليون دولار .

ج - تحول السوق الأوروبية المشتركة عدة برامج أبحاث في مجال الذكاء الاصطناعي منها Europe Research Program in Information Technology بميزانية قدرها ٤٥٠ مليون جنيه استرليني .

هذه الأرقام تشير الى جزء يسير مما ينفق على الأبحاث في مجال واحد فقط من مجالات المعرفة ، ولا شك أن هذا يعطي فكرة عن كمية الانفاق على باقي المجالات وما يهملنا هنا هو أن إحدى نتائج هذا الاهتمام البالغ والانفاق الواسع على الأبحاث العلمية هو نضاعف المعرفة الانسانية عدة مرات خلال السنوات الأخيرة وزيادة الانتاج العلمي في شكل أبحاث وتقارير عن الأبحاث الجارية وزادت الدوريات والكتب العلمية زيادة كبيرة . ويقدر متوسط ما ينشر سنوياً في أي فرع دقيق من فروع المعرفة بما لا يقل عن ٢٤٠٠ مقالة سنوياً^(٧) . وهذا يجعل من المستحيل على علماء اليوم قراءة واستيعاب هذا الكم الهائل من المعلومات . وكلما زادت المعلومات والمعرفة الانسانية عمز العالم عن متابعتها وازداد جهله بما قد يهمله . ولهذا كان لا بد من أداة تعينه على متابعة الجديد وتقوم عنه بكثير من الأمور التي تستنفد كثيراً من وقته وجهده . ومن هنا أصبح للحاسب الآلي دور مهم في البحث العلمي ولم يعد الحاسب ، كما كان في الماضي ، حكراً على المهندسين والمتخصصين في علوم الحاسب الآلي ، بل أصبح من لوزام البحث العلمي سواء في العلوم الطبيعية أو الانسانية بجميع فروعها .

وكثيراً ما يستخدم الحاسب الآلي في بناء قواعد المعلومات DATA BASE وقواعد المعرفة Knowledge Base حيث يمكنه حفظ الملايين من البيانات في ذاكرته وبسؤاله عن أي منها يعطينا الإجابة في ثوان معدودة . ولعل من أنجح تلك البرامج برنامج The Lunar System^(٨) الذي استخدمته وكالة أبحاث الفضاء الأمريكية ١٩٨١ ، وكان هذا البرنامج يحفظ ملايين المعلومات عن عينات تربة القمر التي أحضرها القمر الصناعي الأمريكي ويتولى الإجابة عن أسئلة العلماء الأمريكيين في مختلف أنحاء القارة الأمريكية وكان يعطيهم معلومات عن هذه العينات وخصائصها وما تم بحته منها والنتائج التي تم التوصل إليها والعلماء الذين قاموا بهذا البحث .

وكان من المستحيل على فريق من البشر أن يلم بجميع هذه المعلومات وأن يجيب عن أسئلة العلماء بدقة كما فعل الحاسب . وتقوم معظم المكتبات بالجامعات ومراكز الأبحاث ببناء قاعدة معلومات الكترونية عن الكتب والدوريات والمخطوطات التي تقتنيها ، وملخص عن كل من هذه الكتب أو المقالات . ويتيح هذا للباحث أن يحصل على جميع المراجع والوثائق التي تتعلق بالموضوع الذي يبحثه في دقائق معدودة . وكان هذا يستغرق من الباحث وقتا طويلا قد يصل الى عام كامل .

وتكونت شركات متخصصة في جمع المعلومات وحفظها وتصنيفها وتقديمها لمن يرغب مقابل اشتراك سنوي يتيح للمشارك الحصول على هذه المعلومات من خلال الحاسب الآلي بمنزله أو بمكتبه في ثوان معدودة ، ومن أشهر هذه الشركات شركة DIALOG ببالو آلتو بالولايات المتحدة ، وأتيح للباحثين هذه الأيام برامج زهيدة الثمن تقوم عن الباحث بعمل الفهارس وقوائم المراجع بالطرق المعتمدة عالميا في الدوريات المختلفة بطريقة آلية وسريعة .

كما قامت شركة اي ب ام بتطوير برامج مثل CRITIQUE^(١) تقوم بمراجعة النصوص الانجليزية وتصحيح الأخطاء المطبعية والأخطاء النحوية واقتراح التغييرات المناسبة في الصياغة والأسلوب .

وأنشئت شبكات اتصال الكترونية بالولايات المتحدة وأوروبا مثل ARPANET و BITNET و TMSI تصل بين جميع الجامعات الأمريكية والأوربية ومراكز الأبحاث . وهذه الشبكة تمكن الباحثين من الاتصال المباشر بينهم ومن تبادل الآراء ونقل المعلومات باستخدام الحاسب الآلي بشكل مباشر مما يوفر وقتا وجهدا يمكن الباحث من استشارة أقرانه من الباحثين في أي مرحلة من مراحل بحثه والحصول على رأيهم في الحال . ويستفيد باحث العلوم الانسانية فائدة كبرى من برامج الحاسب الآلي هذه ، لأن طبيعة البحث في العلوم الانسانية لا تعتمد على المختبرات مثل العلوم الطبيعية قدر اعتمادها على تمحيص المعلومات ودراستها ومعالجتها لاستنباط القوانين والقواعد التي تحكم الظواهر الانسانية .

منهجية البحث في العلوم الأساسية :

يهدف البحث العلمي في العلوم الأساسية الى فهم وتفسير الظواهر الطبيعية واكتشاف التناسق الكامن خلف الأشياء - فقد وقف الانسان الأول حائرا أمام تساقط الأمطار وتعاقب الليل والنهار وهبوب الرياح واختلاف أشكال المادة . . الخ . وكان البحث العلمي هو محاولة بعض الأفراد التوصل لتفسير مثل هذه الظواهر . وقد نبعت العلوم من قدرة الانسان على التعلم والاستفادة من التجارب والأخطاء والقدرة على المقارنة والاستنتاج والتعميم والتنبؤ ، مما يوفر الأسس الفكرية للقدرة على اصدار الأحكام وتقديم البدائل والحصافة والحكمة ، وقد اهتم العلماء منذ القدم بوضع ومراعاة أسس منطقية وعلمية معينة لضمان صحة ودقة النتائج التي يتوصلون اليها في أبحاثهم ، ومن هنا كانت المنهجية نابعة من واقع البحث العلمي ذاته . وعندما يتناول الباحث في فلسفة العلوم موضوع المنهجية فهو شأنه شأن عالم اللغة

الوصفي^(١٠)، لا يقدم للعلماء طريقاً ومنهجاً يتعين عليهم اتباعه في ممارسة العلم، بل انه ينظر الى مايفعله العلماء عند ممارستهم للعلم، ويصف الأسس والمبادئ والمنهج الذي يسرون عليه في أبحاثهم، ويحاكي هذا عمل عالم اللغة الوصفى الذي لا يضع القواعد اللغوية كما يراها هو، بل يدرس السلوك اللغوي للأفراد، ويستنبط من واقع هذا السلوك القواعد والقوانين اللغوية التي تحكم هذا السلوك.

منهجية في العلوم الطبيعية والانسانية :

رغم الاختلاف الواضح في أساليب البحث ومادته بين العلوم الطبيعية كالفيزياء والكيمياء من جهة والعلوم الانسانية كعلم اللغة والتاريخ من جهة أخرى، فإنه يمكن لنا أن نقول: إن هناك سمات مشتركة تميز البحث العلمي الأصيل سواء في العلوم الانسانية أو الطبيعية. ومن بين تلك السمات :

١ - التعميم والتجريد

من أهداف البحث العلمي استنباط القوانين العامة التي تحكم الأشياء، واهتمام الباحث بدراسة ظاهرة ما لا يكون عادة بهدف وصف تلك الظاهرة في حد ذاتها، بل لاكتشاف القانون العام الذي يحكمها مع ربطها بالظواهر الأخرى التي تتأثر بها. فمن أهم ما يميز الباحث العلمي شغفه بالكشف عن التناسق بين الأشياء. وعادة لا يأتي هذا بغير الدراسة الواعية المتفحصية المتأنية الذكية للظاهرة في عمق شديد. فقد كان من الواضح للانسان مثلاً منذ الأزل أن المادة تختلف أشكالها اختلافاً بيناً، فالفحم يختلف عن الذهب، والماس عن الفضة وهكذا. وقد كان من الطبيعي أن يسعى العلماء إلى تفسير ذلك الاختلاف. وكان التفسير الأولي أن عناصر مادة الفحم تختلف اختلافاً كيمياً عن عناصر الماس. ولكن أبحاث علماء الكيمياء في القرن الماضي أثبتت أن عناصر المادة واحدة^(١١)، وأن اختلاف أشكال المادة يرجع لاختلاف كيفية بناء وتنظيم عناصر المادة. فنفس الكمية من العناصر يمكن أن تنتج أشكالاً مختلفة من المادة إذا رتبت بطرق مختلفة. ولم يكن من الممكن الوصول إلى هذا التعميم لطبيعة أشكال المادة المختلفة بدون عملية التجريد التي أبعدت الخصائص الذاتية والمرئية لأشكال المادة المختلفة، وسعت إلى ما يكمن خلف الظواهر وهي البنية الكامنة خلف ما هو ظاهر، وتجاوز ما هو خاص لكل شكل من أشكال المادة إلى اكتشاف ما هو عام بالنسبة لهذه الأشكال المختلفة من المادة. وعندما يتحقق ذلك أمكن للعلماء تفسير تغير أشكال المادة. أي أنه أمكن إحراز التقدم العلمي بتجاوز الخصائص الذاتية لأشكال المادة المختلفة إلى الخصائص العامة والاحتمية للمادة نفسها. ومكنتنا هذا النهج من التوصل إلى تفسير عام لتغير أشكال المادة ووصلنا إلى معرفة أعمق بطبيعة المادة. وأمكن للتقنية أن تستفيد من أبحاث العلوم الأساسية في بناء مواد جديدة كالبلستيك والنايلون الخ. وإذا نظرنا إلى علم اللغة نجد أنه في حين تختلف

لغات العالم اختلافاً بيناً فيما بينها حتى ليظن لأول وهلة أنه لا بد من دراسة كل لغة على حدة وفق نيتها الخاصة^(١٧)، نجد أن النظرة الفاحصة التي تتعدى مظاهر الاختلاف السطحية بين أشكال اللغة الانسانية تبين أن هناك نسقاً مشتركاً يجمع لغات العالم. فجميع لغات العالم الطبيعية تشترك في ثنائية البنية Duality of structure. فعناصرها الأساسية هي أصوات عديمة المعنى في حد ذاتها كصوت الباء أو التاء أو الياء مثلاً إلا أنه بتجميع واحد أو أكثر من هذه الأصوات تشكّل كل لغة حسب قوانينها الخاصة ووحداتها الصرفية الدالة. وتتطور جميع اللغات مع مرور الزمن وتسقط منها ألفاظ واستعمالات معينة، وتنمو احتياجات متكلميها، ومن هنا جاءت عبارة " اللغات الحية "، فاللغات، مثلها مثل الكائنات العضوية، تولد وتشيخ وبعضها يموت كاللغة اللاتينية مثلاً وبعض لغات السكان الأصليين للقارة الأمريكية. ولا توجد لغات متقدمة أو معقدة وأخرى بسيطة أو سهلة، فأى لغة انسانية قادرة على تلبية جميع احتياجات متكلميها. وفي دراسة التاريخ، قد يبدو تاريخ الأمم والشعوب كمجموعة من الأحداث التي ليس لها نسق عام، وإنما تختلف باختلاف ظروف كل أمة على حدة. ولكن هناك نظريات كالمادية التاريخية تحاول اكتشاف النسق في التطور التاريخي، وأن تستنبط القواعد العامة التي تحكم تطور المجتمعات البشرية باتجاه محدد وفق قوانين معينة.

قابلية التكذيب

٢- إمكان البرهنة Falsifiability

عادة ما يستبعد العلماء الموضوعات التي يستحيل إثبات صحتها أو خطئها من مجال أبحاثهم. فمن بين الموضوعات التي تناوّلها علم اللغة في الماضي نشأة اللغة الانسانية. وظهرت نظريات عدة حول بداية اكتساب الانسان للغة منها النظريات الدينية التي تقول: إن الانسان قد خلق ناطقاً مفكراً، ومنها النظريات التي تقول: إن الانسان البدائي كان أشبه بحيوان راق، وأنه كان يقوم باصدار أصوات مثل أصوات الحيوان للتحذير من الخطر أو للاستغاثة أو الفرح، ثم تطورت هذه الأصوات مع الوقت إلى لغات بدائية، وكلما تزايدت احتياجات الانسان تطورت هذه اللغات لتلبي احتياجاته المتجددة. ووجد كثير من العلماء استحالة إثبات صحة أو خطأ مثل هذه النظريات لانعدام البراهين الموضوعية لصالح نظرية ضد أخرى. فهي لاتعدو أن تكون تخمينات وافتراسات يصعب إثبات صحتها أو خطئها. ولهذا ابتعد علماء اللغة المعاصرون عن تناول مثل هذه الموضوعات في أبحاثهم ليقينهم بأنه في ظل معرفتنا القاصرة بتاريخ الانسان الأول يستحيل عليهم التحقق من صحة مثل هذه النظريات.

٣- التنبؤ.

من أهم نتائج البحث العلمي أنه يعطي الانسان القدرة على التنبؤ بكثير من الظواهر الطبيعية والانسانية. فالقوانين العامة والقواعد والانتظام الذي يسبغه العلم على ظواهر الطبيعة

والظواهر الانسانية تجعل الانسان قادراً على ترجيح الاحتمالات وتوقع الأحداث . فمعرفةنا بعلم الفلك وقوانين الضغط الجوي تمكنتنا من التنبؤ بالحالة الجوية ، وفهمنا لحركة النجوم تجعلنا نتنبأ بمواعيد كسوف وخسوف الشمس والقمر ، وفهم ظاهرة الزلازل الارضية فهماً كاملاً يمكننا من توقع مواعيد حدوثها واتخاذ الاجراءات لتجنب أثارها السيئة . وفهمنا لاتجاه تطور المجتمعات الانسانية والظواهر الاجتماعية يمكننا من التنبؤ باتجاه التطور الاجتماعي والسياسي .

٤ - التحليل والتخليق :

يتجه البحث العلمي إلى استخدام التحليل والتخليق سواء في العلوم الطبيعية أو العلوم الانسانية وفي كلتا الحالتين يبدو أن التحليل يسبق التخليق ، وأنه أكثر يسراً على العلماء . فتحليل البيضة إلى مكوناتها الأولية أسير بكثير من إعادة بناء البيضة بدءاً من مكوناتها الأساسية . وتحليل الشخصية المنحرفة أو المعقدة أسهل من توليد نفس هذه الشخصية . وتحليل الكلام المسموع أسير من تخليفه وجعل الآلة تتكلم . وقيام الحاسب الآلي بتحليل النصوص اللغوية أسير كثيراً من قيامه بتأليفها ، مع أننا ندين في حياتنا المعاصرة لعمليات التخليق في اختراع مواد جديدة جعلت حياتنا أسهل مثل البلاستيك والنايلون . . وغيرها .

العلوم التطبيقية امتداد للعلوم الأساسية :

للعلوم الانسانية ، كما للعلوم الطبيعية ، علوم تطبيقية تعتمد على التقدم العلمي ونتائج البحث في العلوم الأساسية . فالتقدم الطبي الهائل الذي أحرزته الانسانية في السنوات الأخيرة جاء نتيجة للتقدم في علم الكيمياء والطبيعة وعلم الوراثة . كما أن التقدم في علم اللغة يؤدي إلى تطوير الحاسبات الآلية . ومن سمات هذا العصر التداخل الشديد بين فروع المعرفة المختلفة حتى أصبح عصرنا الحالي يعرف بعصر التعددية . وتحول البحث العلمي من مجهود فردي بالدرجة الأولى يقوم به الباحث على حدة أو حتى مجموعة من الباحثين من نفس التخصص إلى مجهود جماعي يقوم به فريق من العلماء يمثلون تخصصات مختلفة ، وأنشئت المراكز الضخمة للأبحاث التي تجمع التخصصات المختلفة ، ومن الطبيعي اليوم أن نجد علماء الرياضيات والطبيعة واللغة والحاسب الآلي يعملون فريقاً واحداً . وأصبح التقدم في بعض العلوم الطبيعية يعتمد على مساهمة علماء الانسانيات والاجتماعيات ، ولم يعد ذلك الفصل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية قائماً .

الاداب والفنون :

تشارك العلوم والآداب والفنون في كونها نشاطاً فكرياً إنسانياً خالصاً ، تبرز فيه القدرة الإبداعية للانسان منذ خلقه ، وتجدر الإشارة هنا إلى بعض السمات التي قد تميز العمل الأدبي والفني عن البحث العلمي :

أ- الأديب أو الفاضل هو انسان مدع بالسليقة لا يصنعه التدريب وان كان يصقل موهبته، وهو يتميز بحساسية مرهفة لما يدور حوله، وقدرة طبيعية على التعبير المبدع الخلاق. وهو لا يسعى لإقامة رؤيته للعالم وتفسيره له على الحجج المنطقية والاثبات النظري والعمل كما يفعل الباحث العلمي الذي يخضع تفسيره ونظريته لتمحيص عقلي، ويبدل جهداً واعياً لاثبات نظريته وهو واع تماماً لما يهدف لاثباته.

ب- تتكون شخصية وقدرة الباحث العلمي من خلال الاطلاع والتدريب المستمر على أصول البحث العلمي ولا بد له من دراسة النظريات السائدة في مجاله العلمي والتعرف على وسائل وأدوات البحث وتحديد الظواهر الدالة في الموضوعات التي يبحثها. أما الفنان أو الأديب فهو انسان موهوب بالدراحة الأولى وتزداد أصالته وقدرته بارياد تفردته وتميزه على أقرانه والكار في مجاله. بينما يتحتم على الباحث العلمي أن يخضع لمناهج وأساليب وطرق الجماعة العلمية التي ينتمى إليها ولا يخرج عنها إلا القلائل الذين صنعوا التورات العلمية كنيوتن و آينشتاين، وهؤلاء معدودون في التاريخ.

ج- يهدف الباحث العلمي في تفسيره للظواهر الطبيعية والاجتماعية إلى التحكم في الواقع والسيطرة على البيئة واخضاعها لإرادة الانسان وتسخير القوانين الطبيعية لخدمة المجتمع البشري، بحانب تعميق المعرفة بالعالم والذات، وتقديم نماذج معرفية تساعد على المزيد من فهم الانسان لنفسه وللكون والبيئة. فمعرفة بقوانين الضغط الجوي وقوانين الحركة مكنتنا من اختراع الأدوات النافعة للانسان كالمطائرات السمتية وغيرها، ومعرفة بقوانين الحرارة والتبخير مكنتنا من إنزال المطر الصناعي... وهكذا، وفي المقابل لا يهدف الفنان أو الأديب إلى التحكم في البيئة ولا لإخضاع الكون لوجهة نظره، ولكن الأعمال الفنية والأدبية العظيمة تسمو بالانسان، وفي حين أن نتائج البحوث العلمية تخدم الانسان بتوفير أدوات وأجهزة تساعد في حياته، تتجه الآداب والفنون إلى الانسان ذاته لتزيد من حساسيته وتعاطفه مع بني جنسه وترهف مشاعره ووعيه، أي أنها تسمو بالانسان نفسه.

د- يتم استبعاد النظريات العلمية السابقة التي ثبت خطأها من برامج إعداد وتدريب الجيل الجديد من العلماء. وهكذا تحمل النظريات الجديدة محل النظريات السابقة دائماً. أما في الآداب والفنون فالعمل الجديد لا يقلل من أهمية العمل السابق. وبالتالي لا يستبعد الجديد القديم. فما زالت روائع المسرح الاغريقي مثل مسرحيتي سوفوكليس: "أوديب ملكاً" و "أنتيجون" تدرس إلى جانب مسرحيات شكسبير والمسرحيات الحديثة ولم تحجب الكوميديا الإلهية لدانتى مثلاً ملحمة الإلياذة الاغريقية. أما العلوم فلا يهتم بالنظريات العلمية القديمة التي ثبت عدم صحتها سوى مؤرخي العلوم. historians of science.

المنهجية في علم اللغة :

اختلفت مناهج البحث في علم اللغة اختلافاً بيناً، فالبحث اللغوي عند قدماء العرب

يختلف عنه لدى البنيويين، كما أن المدرسة التوليدية في علم اللغة قد قامت على أنقاض المدرسة البنيوية. ومن أهم أوجه الاختلاف بين هذه المناهج المختلفة نظرُها إلى هدف البحث اللغوي. بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنه يمكن ارجاع الاختلافات الأخرى بين المناهج إلى تفرد كل منها بتحديد واضح متميز لما يرمى إليه عالم اللغة من بحثه. فلا شك أن الظواهر في مجال البحث، وطرق البحث، والمفاهيم الأساسية لا يمكن تحديدها إلا بعد تحديد الإشكالية الرئيسية التي يسعى العلم في مرحلة معينة وبالتالي المنهجية إلى تفسيرها. بل إن الظواهر الدالة وطرق البحث والمفاهيم الأساسية توضع لتحقيق أهداف البحث اللغوي. كما أن النظرية التي تهدف إلى ربط أكبر عدد ممكن من الظواهر بقوانين عامة يحكمها مبدأ التفسير ترشد الباحث إلى ما يجب أن ينظر إليه في مجاله وتهديه إلى الظواهر الدالة وتمنحه الأدوات اللازمة لرصد هذه الظواهر وإدراك العلاقات بينها. وبالتالي فإن من أهم عناصر المنهجية وأولها هو تحديد أهداف البحث في مرحلة معينة من تاريخ العلم. وتحديد الهدف هو شرط ضروري لتحديد الظواهر الدالة وطرق البحث. فالظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث هو وصف قواعد وقوانين لغة ما تختلف عن الظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث اللغوي هو تفسير ظاهرة اكتساب الطفل للغة الأولى بصرف النظر عن طبيعة هذه اللغة، بل إن الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد لغة ما بهدف تدريسها تختلف عن الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد هذه اللغة بهدف وصف ما هو كائن فعلا. فالدراسة الوصفية للغة الانجليزية تبين أن الفعل ليس له إلا زمانان فقط هما الماضي وغير الماضي كما في "will/would, go/went come/came" وهكذا. وأنه لا يوجد زمن خاص للمستقبل. وهذا الوصف صحيح. ولكننا نجد أن قواعد اللغة الانجليزية الموجهة للدارسين تذكر أن هناك زمن الحاضر والماضي والمستقبل في اللغة الانجليزية وذلك حتى يجد الطالب نوعاً من التناظر بين واقع الحياة، وواقع اللغة. بل إن تسميتهم لزمن المضارع غير دقيق ولذلك يسميه علماء اللغة غير الماضي لأنه يمكن أن نعبّر به عن الوقت الحاضر والمستقبل والعادات... الخ. وهكذا تختلف قواعد اللغة من وجهة نظر تطبيقية عن تلك التي تكتب من وجهة نظر علمية بحتة بهدف رصد قوانين اللغة. وأهداف البحث هي جزء أساسي من النظرية العلمية. فالنظرية هي ذلك البناء العقلي الذي يحدد أهداف البحث اللغوي في مرحلة معينة من العلم، كما تحدد المفاهيم الأساسية وتطرح الإشكالات الرئيسية والظواهر الدالة وطرق وأساليب البحث وأدواته وسبل تقويم نتائج الأبحاث التي تجرى في إطار النظرية. وعادة ما يكون ميلاد النظرية الجديدة تعبيراً عن إدراك العلماء بعدم قدرة النظرية السائدة على حل الإشكالات الرئيسية، أو عن بروز إشكالات جديدة ظهرت من خلال البحث واستحال تفسيرها في إطار النظرية القائمة، واصطدام العلماء بالمزيد من الحالات التي تعطي فيها النظرية القائمة نتائج خاطئة. كل هذا يدفع الهيئة العلمية لإعادة النظر في المفاهيم الأساسية للنظرية القائمة. بل قد يتطلب الأمر إعادة النظر في أهداف النظرية القائمة. ويميز "كيون" بين نوعين من الممارسة العلمية أو النشاط العلمي، فهناك التورات

العلمية التي تمثل قمماً في تاريخ العلم وتولد نظريات علمية جديدة، وهناك الممارسة الاعتيادية للعلم normal science وهي ممارسة العالم للبحث العلمي في إطار نظرية قائمة . وهذا هو النشاط الغالب معظم الأوقات . والممارسة الاعتيادية للعلم هي التي تحدث التغيرات الكمية الضرورية لأحداث الثورات العلمية ، بل إنها هي التي تكشف عجز النظرية القائمة عن تفسير الإشكالات الجديدة ، ولهذا كانت الممارسة الاعتيادية للعلم شرطاً ضرورياً لإحداث الثورات العلمية التي تعيد النظر في الأساسيات والمسلمات وتطرح تصوراً جديداً لأهداف البحث وطرقه وأدواته

تراث اللغويين العرب

تميزت الدراسة اللغوية عند القدماء بوضوح هدف البحث اللغوي الذي تركز حول أمور تطبيقية : ١ - فهم القرآن الكريم فهماً صحيحاً ومعرفة ما في أحاديث السنة الشريفة من شرائع وأحكام

٢ - حفظ اللغة العربية من «اللحن» بعد الفتح الإسلامي ودخول العديد من الشعوب الأخرى في دين الإسلام وتعلمهم اللغة العربية .

وقد كان النحاة العرب واعين لهذه الأهداف . يقول ابن فارس^(١٥) «أقول : إن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنة والفتيا بسبب ، حتى لا غنى بأحد منهم عنه . وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب ، ورسول الله ﷺ - عربي ، فمن أراد معرفة ما في كتاب الله - عز وجل - وما في سنة رسوله ﷺ - من كل كلمة عربية أو نظم عجيب ، لم يجد من العلم باللغة بداً .

ويقول الثعالبي^(١٦)

« فإن من أحب الله أحب رسوله المصطفى - ﷺ ، ومن أحب الرسول أحب العرب ، ومن أحب العرب أحب اللغة العربية التي بها نزل أفضل الكتب على أفضل العرب والعجم ، ومن أحب العربية عنى بها وثابر عليها وصرف عليها همهته .

كان من الطبيعي أن تتأثر المفاهيم الأساسية وطرق البحث بهذا الهدف الذي كان واضحاً - كما رأينا - لعلماء اللغة العرب . فلم تكن النظرية اللغوية هي مهمهم الأساسي ولم يُعْنُوا بمقارنة أو دراسة اللغات الأخرى . وإنما انحصر جهدهم في التعمق في دراسة اللغة العربية لمعرفة أسرارها وقوانينها بهدف فهم النصوص الدينية والمحافظة على أصالة اللغة من تأثير الجماعات اللغوية الأخرى التي اعتنق أفرادها الإسلام .

يقول عبده الراجحي^(١٧) :

« لأن ارتباط المسلمين بالنص القرآني جعلهم يبدؤون بها هو عملي قبل أن يصلوا الى وضع «منهج نظري» لكل فرع من فروع البحث التي ارتادوها آنذاك ، كانت قراءة القرآن عن طريق «التلقي والعرض» أسبق من وضع كتب تحدد منهج القراءات ، وكان التفسير بالأثر أسبق من غيره من ألوان التفسير وأسبق - بلا شك - من التأويل ، وكان الفقه أسبق من الأصول ، ومن

هذا التصور العام نستطيع أن نتصور الدراسة اللغوية عند العرب بحيث نراها بادئة بما هو عملي من حيث جمع الألفاظ وضبطها ثم دراسة التراكيب اللغوية قبل الوصول إلى منهج عام في درس اللغة على ما رأيناه بعد ذلك في القرن الرابع .

من الواضح إذن أن هدف علماء اللغة العرب كان ينحصر في دراسة اللغة العربية دون غيرها من اللغات ، ولم تكن دراستهم للغة في حد ذاتها ، بل لأنها خطوة ضرورية لفهم وتفسير وتأويل النصوص القرآنية والأحاديث النبوية «وحماية» اللغة العربية من التطور والتغير عن طريق تعييدها وتقنينها حتى تظل وسيلة العرب في جميع العصور لفهم القرآن وللاتصال بين العرب من المشرق إلى المغرب . وهكذا كانت دراستهم للغة ذات أهداف تطبيقية محددة ، ومن هنا كان الاختلاف بين أهداف البحث اللغوي عند القدماء وأهداف البحث في علم اللغة التوليدي (١٨-٢٢) الذي يهدف إلى تفسير ظاهرة اكتساب اللغة كما يهدف إلى وضع نظرية عامة للغة تجيب من بين ما تجيب عن الأسئلة التالية (٢٣) .

- ١- لماذا تختلف اللغات الطبيعية عن غيرها من اللغات ؟
- ٢- ما هي الخصائص العامة الموجودة في جميع لغات العالم ؟
- ٣- ما هي حدود الاختلاف بين لغة وأخرى ؟
- ٤- ما هو تفسير اكتساب الطفل للغة قومه ؟
- ٥- ما هي قوانين تطور اللغات ؟

إنجازات علماء اللغة العرب :

أ- في علم الصوتيات ومستويات التحليل

ركز علماء اللغة العرب جهودهم على تحليل ووصف اللغة العربية ، وكانت دراستهم للعربية على درجة من العمق والأصالة أدت إلى أن يتوصلوا إلى أسس نظرية هامة لا يمكن أن تندرج إلا تحت علم النظرية العامة لعلم اللغة . فوجد الخليل (٢٤) بن أحمد يقدم لنا أول تصنيف للأصوات حسب موضع النطق . ويمضي بعد ذلك سيبويه (٢٥) ويصنف الأصوات حسب حركة الأوتار الصوتية Vocal Folds ويقسمها إلى المجهور والمهموس . أما ابن جني (٢٦) فيتحدث عن مستويات التحليل اللغوي كالمستوى الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي بما يبين أن العرب قد تعرفوا على فروع البحث اللغوي المختلفة . ورغم عدم ادراك ابن جني وغيره من علماء اللغة في ذلك الوقت أن مستويات التحليل وطرق البحث هذه لا تخص اللغة العربية وحدها وإنما هي تمثل بعض جوانب الأسس المنهجية لدراسة أي لغة إنسانية فإن ذلك لا يقلل من أهمية ومغزى هذا الإسهام الفكري العظيم .

ب- اتباع المنهج الوصفي :

اتخذ علماء اللغة العرب منذ البداية منهجا وصفيا لا معياريا ، وكثيرا ما كان عالم اللغة يجهد نفسه للحصول على مادته العلمية من واقع السلوك اللغوي للعرب . فلم يفرض النحاة على

اللغة تصورههم لما يجب أن تكون . بل كانوا يصفون القواعد التي تولد النص اللغوي كما هو موجود في النص القرآني وكما يقوله العرب . ومن هنا كان تعقيد اللغة يتم بناء على السلوك اللغوي وبالاكتفاء على النص .

جـ- البنية السطحية والعميقة للتحليل :

لم يقف البحث اللغوي لدى العرب عند البنية السطحية للجملة العربية فقد أدرك علماء اللغة العرب أن الوقوف عند هذه البنية السطحية يهمل كثيرا من الظواهر اللغوية . فمن الطبيعي أن الإنسان يستطيع أن يفهم من النص أكثر بكثير مما هو موجود في بنيته السطحية ومن هنا اشتملت تحليلاتهم اللغوية على «المستر» أي أن هناك عناصر لغوية موجودة في بنية الجملة ، ولكنها غير ظاهرة في البنية السطحية . كما تضمنت تحليلاتهم ظواهر التقديم والتأخير ونظرية العامل والحذف والإدغام والحروف الأصلية والزائدة . ويكفي أن نذكر هنا أن علم اللغة الحديث لم يتوصل إلى مثل هذه التحليلات إلا في النصف الثاني من القرن العشرين من خلال النظرية التوليدية Generative Grammar

المفاهيم الخاطئة لدى علماء اللغة العرب

أ - أفضلية اللغة العربية

اعتقد علماء اللغة العرب أن اللغة العربية أفضل لغات العالم وقد كان لهذا الاعتقاد جانبان أحدهما ديني والآخر لغوي . فقد اعتقدوا أن اللغة العربية هي أفضل اللغات ، لأنها اللغة التي نزل بها القرآن الكريم وهو كلام الله ولهذا فلا بد أن تكون أفضل اللغات وقد يرد البعض على ذلك بأن القرآن ليس هو الكتاب السماوي الوحيد فالقرآن نفسه يشهد بأن التوراة والإنجيل قد نزلا بوحى من الله رغم أنها لم ينزلا باللغة العربية . وما يهمنا هنا هو الأسباب اللغوية فقد ذكر ابن فارس^(٢٧) مثلا أن من بين أسباب أفضلية اللغة العربية أنها تحتوي على الكثير من المترادفات وأنها تتميز عن غيرها باستخدام الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير وتبين مثل هذه الأحكام عدم دراية العرب في ذلك الوقت باللغات الأخرى لأن هذه صفات تشترك فيها معظم لغات العالم . ولو اهتم علماء اللغة العرب في ذلك الوقت بدراسة العبرية مثلا لأدركوا مدى التشابه بين اللغتين نظرا لكونهما ينتميان لنفس «العائلة» اللغوية وهي عائلة اللغات السامية .

ب - انعدام الجانب التفسيري

حصر علماء اللغة العربية أنفسهم في دراسة لغتهم ولم يولوا الجانب التفسيري أي اهتمام ، رغم أن الجانب التفسيري هو أساس العلوم بما فيها علم اللغة .

جـ- العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها

اعتقد كثير من النحاة العرب بوجود علاقة بين الألفاظ ومدلولاتها ، وقد ثبت علميا أنه لا علاقة بين الألفاظ أو الاسماء ومسمياتها ولو كانت هناك علاقة لما كانت هناك لغات مختلفة بالعالم ولاستطعننا معرفة اسم الشيء بمجرد النظر إليه .

البنوية في علم اللغة

أولاً: ما قبل البنوية

كان اكتشاف اللغة السنسكريتية Sanskrit - لغة الهند القديمة - في نهاية القرن الثامن عشر وإعلان القاضي البريطاني السير وليم جونز الذي كان يعمل بالبنغال أن اللغات السنسكريتية واليونانية واللاتينية تنسب إلى سلالة لغوية واحدة وأنها أعضاء في أسرة اللغة الأوربية الهندية Indo European Language إيذاناً ببداية مرحلة جديدة من مراحل البحث اللغوى . فقد اتجه علماء اللغة إلى الاهتمام بالدراسات المقارنة بين اللغات للتعرف على تلك اللغات التى توحى بنيتها ومفرداتها وأنظمتها الصوتية أنها تكون فيما بينها عائلة لغوية واحدة . كما اهتموا اهتماماً شديداً بدراسة التطور التاريخي للغات .

وأصبح « النحو التاريخي » و « النحو المقارن » يمثلان النشاط الأساسى لعلماء اللغة . ويمثل النحو التاريخي خطأ رأسياً في البحث بينما يمثل النحو المقارن خطأ أفقياً . فعلى المستوى الأفقى تقارن اللغات بعضها ببعض للتعرف على أوجه التشابه والاختلاف تمهيداً لتصنيف كل مجموعة من اللغات في سلالة لغوية معينة ، أما الدراسة التاريخية فتستبع هذه اللغات عبر فترات مختلفة من الزمن بهدف التوصل إلى اللغة الأم التى انحدرت منها هذه اللغات . ولا تزال الدراسة التاريخية للغات Historical Linguistics تحتل مكاناً مهماً في علم اللغة العام ، ولا تزال تلقى مثل هذه الدراسات أضواء على القوانين التى تحكم تطور اللغات ، ومعرفتنا بهذه القوانين قد يمكننا في بعض الأحيان من التنبؤ بما يمكن أو لا يمكن أن تتطور إليه لغة ما .

ب - المنهج البنوي في علم اللغة

يعدُّ فرديناند دي سوسير^(٢٨) ، عالم اللغة السويسرى ، مؤسس المنهج البنوي في علم اللغة الحديث . إذ ساهم بعدد من المفاهيم الأساسية في علم اللغة الحديث . وفرق بين الدراسة التاريخية diachronic للغة ما والدراسة الوصفية المتزامنة synchronic لهذه اللغة ، وأوضح أولوية الدراسة المتزامنة لأنها شرط ضرورى للدراسة التاريخية ، بينما العكس غير صحيح ، وذلك لأن الدراسة التاريخية تفترض دراسة متزامنة للغة في فترة معينة ومكان معين ، ثم دراسة متزامنة لنفس اللغة في مرحلة لاحقة أو سابقة . وهنا فقط يمكن دراسة التطور التاريخي لهذه اللغة خلال هاتين المرحلتين من الزمن .

كما كان سوسير أول من ميز بين اللغة Language والكلام parole ، فالكلام عند سوسير هو ما يقوله الأفراد ، وكل فرد يتكلم لغته بطريقة الخاصة التى قد تختلف عن الآخرين من جماعته اللغوية كما يختلف عزف نفس القطعة الموسيقية من فرقة إلى أخرى . أما اللغة فهى موجودة في ضمير المجتمع اللغوى ككل .

ومن أهم المفاهيم الأساسية للمنهج البنوي أيضاً أن لكل لغة نسقاً من العلاقات أو بمعنى آخر مجموعة من المنظومات المتداخلة . تجمعها علاقات التشابه والتضاد . فالكلمات التى تحتها خط في الجمل الآتية تتشابه في الوظيفة إذ يمكن استبدال إحداها بالأخرى دون تغير

في المعنى إذا كان المقصود واحداً .

(١) قابل زيدٌ عَمراً .

(٢) قابل الولد عَمراً .

(٣) قابل الولد الصغير عَمراً .

(٤) قابل الولد الصغير الذى ضربه أخى عَمراً .

إذن هناك علاقة تشابه بين زيد، الولد، الولد الصغير، الولد الصغير الذى ضربه أخى . وإذا كنا نعى نفس الشخص فهناك أيضاً اتفاق في المعنى . والتشابه هنا تشابه تركيبى ووظيفى إذ إن لها كلها بنية المركب الاسمى Noun phrase ، ومن الممكن أن تقوم أى منها بوظيفة الفاعل أو المفعول به في الجملة . بينما نجد في (٥)، (٦) نوعاً من التضاد بين الحرفين اللذين تحتها خط .

(٥) أخذت تينا لأخى .

(٦) أخذت طينا لأخى .

فالعلاقة هنا بين التاء والطاء علاقة تضاد مما جعل معنى (٥) يختلف عن معنى (٦) . كما نجد أيضاً أن النظم هو سمة أساسية من سمات البنية اللغوية ، وعلى عالم اللغة أن يكتشف النسق أو النظم في اللغة التى سيدرسها . فتتابع الأصوات في اللغات مثلاً له نظام دقيق ، ولكل لغة قوانينها الخاصة التى تسمح بتتابعات معينة ، أو تمنعها طبقاً لنظام اللغة . فمن المعروف مثلاً أن اللغة الانجليزية تسمح بأن تبدأ الكلمة بأصوات من الصوامت قد يصل عددها إلى ثلاثة مثل :

pin (٧)

spin (٨) .

split (٩)

ولكن إذا بدأت الكلمة الانجليزية بثلاثة صوامت وكان أولها S / فلا بد من أن يكون الثانى إما K / أو P / ، ولا بد أن يكون الثالث إما / ɪ / أو / ɹ / : وذلك مثل : street split : scream أما في اللغة العربية فمن المعروف أيضاً أنها لا تسمح بأن يكون هناك ثلاثة صوامت متتابعة . . .

هدف البحث اللغوى

يحدد المنهج البنىوى في علم اللغة هدف البحث اللغوى بأنه دراسة وتحليل اللغة كما يستعملها الناس في وقت ومكان معينين . ويحدد لنا هذا الهدف المادة العلمية التى يقوم عالم اللغة بتحليلها وهى النص اللغوى أى ما يقوله الناس . وقد نقضت البنىوية الاعتقاد الذى كان سائداً آنذاك بأن اللغة المكتوبة هى أرقى وأفضل من اللغة المنطوقة ، وأن اللغة المنطوقة ما هى إلا صورة مشوهة للغة المكتوبة ، وأن لغة الأدب هى اللغة المثلى التى يحتذىها من أراد تعلم اللغة ، كما كان الاعتقاد سائداً بأفضلية بعض اللغات ، فقد عدّ البعض اللغة العبرية لغة الله ، إذ

نزلت بها التوراة، كما كان يعتقد أن اللغة اللاتينية أفضل من اللغات الأوربية . وتعتبر أسبقية الكلام من أهم المفاهيم الأساسية للنيوية .

أسبقية الكلام:

- (١) من الواضح أن جميع لغات العالم هي لغات منطوقة وليست كلها مكتوبة .
 - (٢) بدأ الكلام قبل الكتابة بفترات طويلة في تاريخ المجتمعات البشرية . فما وصلنا من كتابات القدماء لا يزيد تاريخه عن ستة آلاف سنة ، بينما من المعروف أن الانسان وجد على ظهر الأرض منذ أكثر من نصف مليون سنة .
 - (٣) في تاريخ الفرد يأتي الكلام أولاً ، فالطفل يبدأ الكلام قبل أن يتعلم القراءة والكتابة .
 - (٤) تعلم الطفل للكلام تلقائي ، فهو يتعلم الكلام دون معلم بينما لا يستطيع القراءة والكتابة إلا عن طريق معلم .
 - (٥) الكتابة اختراع انساني ويمكن تغيير أنظمة الكتابة بقرار كما فعل كمال أتاتورك في تركيا ، أما الكلام فلا يمكن لأي فرد مهما كان اتخاذ قرار باضافة أو حذف أو تغيير أصوات من اللغة .
- اكتساب اللغة

يعتقد النيويون أن الطفل يولد وعقله كالصفحة البيضاء بدليل أنه يتعلم أية لغة . يتعود الطفل على سماع عبارات معينة ويبدأ في تقليدها وتكرارها ، ويجد أن هذه العبارات تلي له احتياجات فعندما يقول "إنني أريد لبناً" يتم احضار اللبن إليه ، وهكذا يكتسب العادات السلوكية للغة قومه . فاللغة هي سلوك إنساني وتعلمها - شأنها شأن العادات السلوكية الأخرى - هو اكتساب السلوك اللغوي Linguistic behavior عن طريق التقليد والمحاكاة والاستجابة للمثيرات stimulus - response

التحليل اللغوي

يرى النيويون أنه يجب وصف كل لغة حسب بنيتها الخاصة ، كما يجب عدم فرض بنية لغة على لغة أخرى . فقد حاول علماء اللغة التقليديون فرض قواعد اللغة اللاتينية في تحليلاتهم للغة الانجليزية . وقد اهتم النيويون بتحديد أدوات البحث وطرقه تحديدا قاطعا ، فتولدت مثلاً نظرية الصوت phoneme theory ، وحددت النظرية طرق تحليل اللغة على المستوى الصوتي ووضعت معايير تحدد بها الأصوات فيما يلي :

- a. minimal pairs
- b. phonetic similarity
- c. complementary distribution
- d. psychological reality

وهكذا زودت النظرية الباحث بما يهديه في بحثه وأرشدته الى ما يجب أن ينظر اليه ويبحثه ، وقد كان من أهم إسهامات المنهج البنيوي التأكد على أهمية إجراءات وطرق البحث ، وكان على الباحث في كل وقت أن يدلل ويوضح كيفية توصله إلى التحليل الذي توصل إليه ، وأنه كان يتبع باستمرار طرق البحث السليمة . وقد كان الاعتقاد أن السبيل الوحيد للتأكد من عملية البحث هو ضمان عدم تدخل الناحية الذاتية للباحث في بحثه . فعلى الباحث ألا يعتمد على معلوماته اللغوية . بل يجب عليه أن يحرص على الاتيان بنص لغوي بحيث يمكنه بتطبيقه اجراءات البحث اللغوي بدقة أن يضمن سلامة النتائج التي يتوصل اليها ، والتي يجب ألا تختلف باختلاف الافراد القائمين بالبحث على نفس النص اللغوي .

النحو التوليدي Generative Grammar

بينما كان تحليل النص هو هدف عالم اللغة عند البنيويين دعا ناعوم تشومسكي - مؤسس المنهج التوليدي - عالم اللغة الى التحول من مجرد وصف ورصد الظواهر اللغوية إلى العناية بتقديم تفسير عميق للظواهر الدالة . فهو يرى أن نجاح العلوم الطبيعية في العصر الحديث يرجع إلى متابعتها البحث عن المبادئ التفسيرية التي تنفذ إلى عمق الظواهر المتقاة لدلالاتها التفسيرية . ويرى تشومسكي أن أية محاولة جادة لفهم المعرفة اللغوية وبلوغ مستوى كاف من العمق التفسيري لا بد وأن تركز على ثلاثة مبادئ رئيسية :

- (١) التجريد : وهذا يقتضي بناء نماذج مجردة .
- (٢) الطبيعة الرياضية : هذه النماذج المجردة ذات طبيعة رياضية .
- (٣) المرونة الاستمولوجية : " هذه النماذج الرياضية المجردة أكثر واقعية الى حد ما من الاحساسات العادية للعلماء " .

يقول تشومسكي : إن هدف البحث اللغوي هو وصف^(١٠) المعرفة اللغوية وليس السلوك اللغوي ؛ فمن المعروف أن النص اللغوي قد لا يكون تعبيراً أميناً عن المعرفة اللغوية لدى المتكلم . فقد يكون المتكلم في بعض الأحيان تحت تأثير عوامل مثل الاجهاد أو التششت أو شرود الفكر أو السكر مما يؤثر على أدائه اللغوي . وفي هذه الحالات لا يكون أدائه اللغوي تعبيراً أميناً عن قدرته اللغوية ولا يكون الأداء performance تعبيراً سليماً عن الكفاءة competence الا في حالة المتكلم المستمع المثالي في الجماعة اللغوية المتجانسة تماماً ، " وفكرة " المتكلم المستمع المثالي تحتوي على قدر كبير من التجريد ، وبالتالي يكون الاعتماد على دراسة النص اللغوي وحده غير كافٍ لوصف المعرفة اللغوية . ومن مظاهر المعرفة اللغوية لدى المتكلم قدرته على الحكم بأن مجموعة من الكلمات تشكل جملة سليمة في لغته أم لا . فمتكلم العربية مثلاً يستطيع الحكم بأن (١٠) ، (١٢) جملتان عربيتان صحيحتان ، بينما (١١) ، (١٣) غير صحيحتين :

(١٠) أخذت فاطمة الكتاب من على .

(١١) * على من أخذت الكتاب فاطمة .

(١٢) ذهب أحمد إلى الحديقة .
(١٣) * أحمد الحديقة إلى ذهب .

ولا بد من أن يضم النحو العربي الذي يفترض أنه نموذج للمعرفة اللغوية للمتكلمين العرب القواعد التي تمنع جمل (١١)، (١٣) وفي نفس الوقت تولد حمل (١٠)، (١٢) .

كما أن على النحو العربي أن يفسر مثلاً لماذا تحمل الجمل الآتية أكثر من معنى :

(١٤) قابل علي الوزير الذي انتقده .
(الوزير انتقد أحمد أو أن أحمد انتقد الوزير)
(١٥) ظن أحمد أنه نجح .
(أحمد ظن نفسه نجح أو ظن أن شخصاً آخر نجح)
كما يجب على النحو العربي أن يوضح لماذا في جملة (١٦) فاعل " يدفع " لا بد أن يكون هو فاعل وعد بينما يكون فاعل " يدفع " في (١٧) هو مفعول " سأل " .

(١٦) وعد زيد فاطمة أن يدفع المبلغ .
(يدفع زيد المبلغ) .

(١٧) سأل زيد أن تدفع فاطمة المبلغ .
(تدفع فاطمة المبلغ) .

ان مجرد دراسة النص لا يفيد عالم اللغة كثيراً في تفسير هذه الأحكام التي يتفق فيها متكلمو اللغة والتي تنبع بالتأكيد من معرفتهم اللغوية .
البنية السطحية والبنية العميقة :

يعتقد تشومسكي أن تحليل البنية السطحية أي ما نقوله مثلاً فقط لا يفسر كثيراً من الظواهر اللغوية ، وأنه لفهم كثير من الظواهر اللغوية لا بد أن يتعدى عالم اللغة البنية السطحية إلى البنية العميقة وهو يستشهد بالآتي :

(18) John is easy to please

(19) John is eager to please

من السهل إرضاء جون

جون يتطلع إلى إرضاء الناس

فانه يبدو من البنية السطحية (١٨) ، (١٩) أنها متماثلتان ، ولكن في الحقيقة يدرك متكلمو اللغة أنها مختلفان تماماً .

فمن الممكن القول :

(20) It is easy to please John

يسمى لا يكون ان نقول :

(21) • It is eager to please John

والسبب هو أن وظيفة المركب الاسمي " John " في (١٨) تختلف عنها في (١٩). ففي (١٨) يقوم بوظيفة المفعول به المباشر للفعل " please " يسمى هو في (١٩) يقوم بوظيفة الفاعل . ولا يبدو هذا من تحليل البنية السطحية للجملتين .

اكتساب اللغة :

يحدد النحو التوليدي أحد أهداف البحث اللغوي الرئيسية

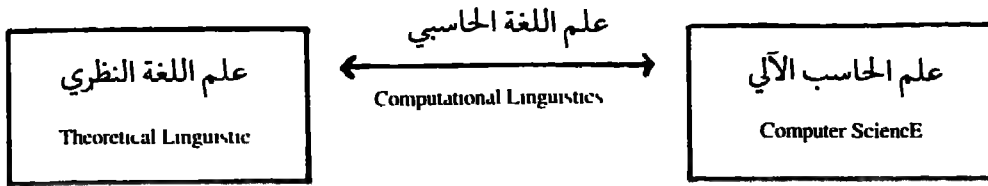
بأنه تفسير ظاهرة اكتساب اللغة الأم . وتتلخص هذه الظاهرة في استعداد أي طفل لتعلم النظام اللغوي لجماعته اللغوية في فترة وجيزة نسبياً لا تتعدى أربع سنوات أو خمساً وبدون معلم ، بصرف النظر عن صعوبة أو سهولة تلك اللغة ، وأنه يستخلص هذه المعرفة اللغوية الهائلة من سماعه للسلوك اللغوي لقومه والذي يشوبه كثير من الأخطاء في معظم الأحيان . ويرى تشومسكي أن ذلك يشير إلى وجود قواعد كلية في جميع اللغات ، وأن هناك علاقة بين العقل الإنساني وهذه القواعد اللغوية ، وأن الطفل يولد وعنده نظرية عن طبيعة اللغة الانسانية شأنه في ذلك شأن عالم اللغة . وأن على عالم اللغة اكتشاف نظرية اللغة التي يولد بها الطفل . تحدد هذه النظرية شكل وبنية اللغة الانسانية كما تحدد مدى التفاوت الذي يمكن أن تختلف فيه لغة انسانية عن أخرى .

وهدف عالم اللغة الأساسي هو الكشف عن هذه القواعد الكلية . وهكذا يتعدى علم اللغة التوليدي العناية بتحليل النصوص اللغوية التي يمكن ملاحظتها إلى العناية بتفسير ما وراء النصوص . أي تحديد المعرفة اللغوية التي جعلت هذا النص ممكناً والتي تولد ما قيل وما يقال وما سوف يقال في هذه اللغة .

الحاسب الآلي وعلم اللغة :

أدى تطور الحاسبات الآلية واستخدامها في جميع المجالات العلمية والعملية في الفترة الأخيرة إلى بروز عدد من القضايا يصعب أن يقوم علماء الحاسب الآلي وحدهم بحلها ، مما أدى إلى ازدياد التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية ، وفي حالة علم اللغة أوجد فرعاً جديداً من فروع البحث باسم علم اللغة الحاسبي .

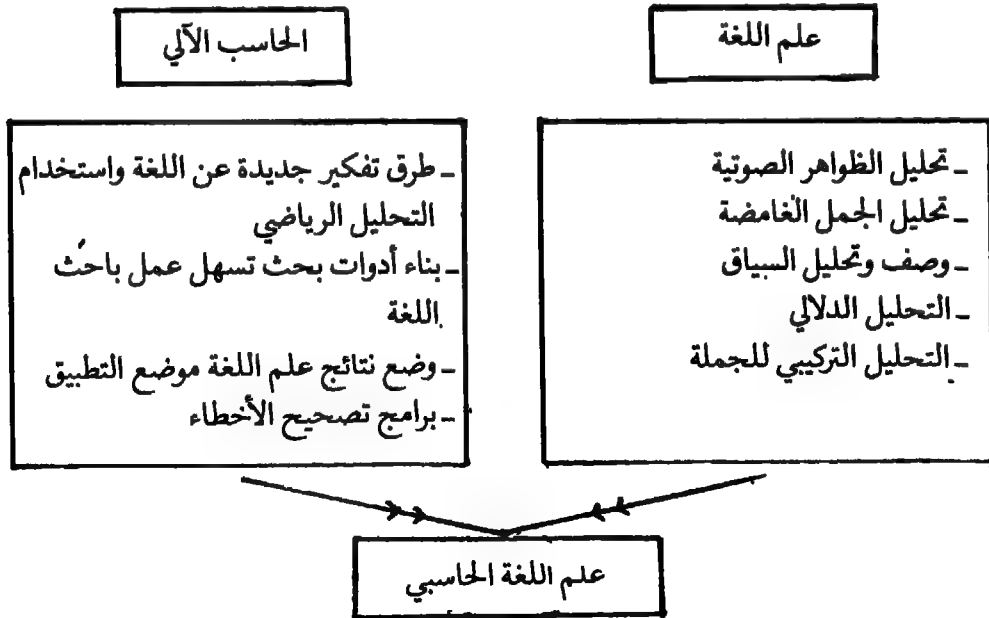
ويوضح شكل رقم (٢) العلاقة بين علم اللغة والحاسب الآلي .



شكل رقم (٢)

ويمثل علم اللغة الحاسبي نموذجاً رائعاً للتعاون بين علماء الحاسب الآلي وعلماء اللغة . وتعتبر منهجية البحث في علم اللغة الحاسبي عن اضاءات واضحة لكل من علم اللغة والحاسب الآلي . فقد أدرك علماء الحاسب الآلي مدى الصعوبة التي يجدها الانسان العادي في التعامل مع الحاسب الآلي في ظل لغات البرمجة الحالية وضرورة حفظ الأوامر وطرق الاتصالات بالحاسب ، ومن هنا اتجه البحث الى محاولة الاتصال بالحاسب عن طريق برامج تستخدم اللغات الطبيعية (٣٠) Natural Language Interface كما استفاد علماء اللغة من امكانيات الحاسب باستخدامهم برامج الاعرابParsers وبرامج تحليل وتخليق الكلام .

ويمثل شكل (٣) علاقات التأثير والتأثر بين كل من علم اللغة والحاسب الآلي .



- برامج تحليل وتخليق الكلام
- برامج الإعراب والتوليد
- الترجمة باستخدام الحاسب

شكل (٣)

يهدف علم اللغة الحاسبي الى بناء برامج للحاسب الآلي لفهم وتوليد اللغات الطبيعية بهدف الاستفادة منها في الأغراض العملية ومنها :

- ١ - الترجمة باستخدام الحاسب الآلي
- ٢ - الاستخلاص الآلي للمعلومات من النصوص اللغوية
- ٣ - تمثيل المعرفة الانسانية Knowledge Representation
- ٤ - الاتصال بالحاسب عن طريق اللغات الطبيعية
- ٥ - اختبار الانحاء التي يصفها علماء اللغة .

ونلاحظ هنا أن علم اللغة الحاسبي إنما هو علم تطبيقي ، وشأنه شأن باقي العلوم التطبيقية في اختلاف المنهجية عن العلوم الأساسية . فعلم اللغة الحاسبي مثلاً عندما يهتم ببناء برامج لفهم اللغات الطبيعية لا يفرق بين الظواهر اللغوية الدالة وغير الدالة ، وإنما يتحتم عليه الاهتمام بجميع قواعد اللغة بأكملها وبشمولها حتى يمكن له أن يقدم برنامجاً نافعاً . أما عالم اللغة فإنه قد يعزف عن الاهتمام ببعض الظواهر اللغوية لأنها غير دالة في البحث اللغوي من خلال الاطار النظري الذي يبحث من خلاله . وفي نفس الوقت قد يضطر عالم اللغة لاحتساسه بالحاجة الى وضع أنحاء واضحة ومحددة لأن يطور من أدوات البحث وأساليبه حتى يضع أنحاء صالحة لاستخدامها في الحاسب الآلي . ونستطيع أن نوجز الفروق في المنهجية بين علم اللغة العام وبخاصة الجانب النظري منه وعلم اللغة الحاسبي فيما يلي :

علم اللغة الحاسبي	علم اللغة العام
١ - يهدف الى بناء برامج قادرة على معالجة قدر معقول من اللغة الطبيعية يمكن الاستفادة منه	١ - يركز على المقدرة اللغوية النحوية Grammatical Competence
٢ - يقبل حلولاً تقريبية تحل معظم الاستعمالات المطلوبة	٢ - يهتم بالقواعد الكلية
٣ - يقبل برامج قد تفشل في بعض الاحيان	٣ - يهتم بالتوصل الى أبسط الانحاء
٤ - يهدف الى فهم العملية الكامنة وراء توليد واستيعاب اللغة	٤ - يهدف الى التوصل الى تفسير القدرة اللغوية الكامنة لدى الانسان .

خاتمة :

طرحت في الجزء الأول من البحث أسباب اعتقادي بأن العالم يشهد اليوم ثورة علمية ذات أبعاد هائلة وأوضحت أهمية وحتمية استخدام الحاسب الآلي أداة بحث في العلوم الانسانية . ثم استعرضت مناهج البحث المختلفة في علم اللغة ابتداء من علم اللغة لدى العرب القدماء ووصولاً الى المدرسة التوليدية الحديثة ، وأوضحت التأثير المتبادل بين علم اللغة والحاسب الآلي وآثار ذلك على منهجية البحث في علم اللغة وظهور فرع جديد من البحث اللغوي يعرف باسم علم اللغة الحاسبي الذي يمثل قمة التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية في هذا العصر . كما أوضحت أيضاً أن منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية والطبيعية هي منهجية واحدة تهدف الى تفسير الظواهر الطبيعية والانسانية ، الا أن هناك اختلافاً في المنهجية بين العلوم الاساسية - سواء منها الطبيعية أو الانسانية - ونظائرها التطبيقية .

* هوامش البحث *

- (١) محمد الرميحي - العربي العدد ٣٤٠ مارس ١٩٨٧ ص ١٥
- (٢) ادوارد يونس مراجعة The Gene Business Who should control Biotechnology .
- (٣) العربي - العدد ٣٤٠ مارس ص ١٨٧ The chronicle of Higher Education Volume 33, No. 27 March 1987 pp 1- 12
- * تم تمويل هذا البحث حثيا عن طريق وحدة برامج الأبحاث جامعة الكويت - منحة رقم RML 004
- * التي حرة من هذا البحث في الحلقة الدراسية التي نظمتها كلية الآداب بجامعة الكويت حول مساهمات البحث في العلوم الاجتماعية والانسانية - ابريل ١٩٨٧ . وقد استفاد الكاتب من الاستئذ والملاحظات التي أبدتها السادة المشاركون بالمدوة كما استفاد ايضا من الملاحظات الواردة بتقرير أ . د . فؤاد زكريا عن الابحاث المقدمة من الحلقة والملاحظات التي أبدتها أ . د . عبدالعزاز مكاوي على هذا البحث مما كان له فضل كبير في اتمام هذا البحث بصورته الحالية .
- (٤) نقلا عن أسامة الخولي «الثقافة والاعتدال على الذات في الوطن العربي» ، الكويت ابريل ١٩٨٦ .
- (٥) The chronicle of Higher Education Volume 33 No 30 Jan 10 1987 p 26
- (٦) Peter Bishop (1986) Fifth Generation Computers Concepts Implementation and uses Ellis Harwood New York
- (٧) Andrew Malnor (1985) 'Instructional Materials Development' paper presented at the IBM Europe Institute Oberkoch, Austria
- (٨) W Woods (1973) Progress in National Language Understanding An Application to Lunar Geology APIS conference Proceedings pp 441 - 480
- (٩) K. Jenson, G Heidron, S Richardson and N Hart (1986) PEG & CRITIQUE Three contributions to Computing in the Humanities, paper presented at the conference on Computers & the Humanities, Toronto Canada
- (١٠) Philippe van parijs (1981) Evolutionary Explanation in the Social Sciences An Emerging paradigm Rowman & little field Totma, New Jersey
- (١١) Carter Good and Douglas Cates 1954 Methods of Research, Appleton - Century Inc, New York,
- (١٢) L. Bloomfield 1933 Language New York Holt
- (١٣) على فرغلي "علم اللغة والدكاء الاصطناعي ورقة قدمت في الندوة الدولية الاولى لجمعية اللسانيات بالمغرب - الرباط ١٩٨٧ ، تنشر في وثائق الندوة .
- (١٤) توماس كيون ١٩٧٠
- (١٥) ابن فارس «الصاحي» ص ٦٤ .
- (١٦) الثعالبي «فقه اللغة وسر العربية» ص ٢
- (١٧) عبده الراجحي ١٩٧٩ .
- «فقه اللغة في الكتب العربية» دار النهضة العربية بيروت ص ٣٣ .

Aspects of the Theory of Syntax' Mit Press' 1965'

(١٨) تشومسكي

... The logical structure of Linguistic Theory, Plenum Press, 1975

(١٩)

Lectures on Government & Binding, For-

(٢٠)

is Dordrecht 1981

- Knowledge of language, its nature, origin and use N Piaget 1985

- Barriers MIT Press 19

(٢٣) عبدالقادر الفاسي الفهري اللسانيات «واللغة العربية :

نماذج تركيبية ودلالية» دار توفيق للنشر - الدار البيضاء - المغرب

(٢٤) الخليل بن أحمد «العين» تحقيق الدكتور عبدالله درويش بغداد ١٩٦٧ ص ٦٤ - ٦٥

(٢٥) سيويه «الكتاب» بولاق ١٣١٧ هـ جزء ١، ص ٤٩٤ - ٤٠٧

(٢٦) اس جنى «الخصائص» تحقيق محمد علي النجار ، عالم الكتب بيروت ١٩٨٣ الطبعة الثالثة

(٢٧) ابن فارس «الصاحي

Course in General linguistics (first edition 1916)

(٢٨) فرديناند دي سوسير ١٩١٦ .

New York : philosophical Library fifth edition 1959

(٢٩) عبدالقادر الفهري اللسانيات «واللغة العربية» ص ٢٤

(٣٠) رالف جريشمان ١٩٨٦

Computational Linguistics : An Introduction Cambridge University Press, Cambridge

(مصدر حديثنا)

أثينا السوداء : تأليف مارتن برنال عرض وتحليل

د مصطفى العبادي

الكتاب الذى نتاوله هنا بالعرض والقدر يمثل جزءا من مشروع ضخم يكتمل فى ثلاثة مجلدات؛ وكما يتضح صراحة من عنوانه «أثينا السوداء، الحذور الأفرو - آسيوية للحضارة الكلاسيكية» أنه يهدف الى تقديم دراسة جديدة لأصول الحضارة اليونانية القديمة. ونحن نتاول فى هذا المقال الجزء الأول الذى ظهر فى ١٩٨٧، ويقع فى ٥٧٥ صفحة وقد اختصر المؤلف هذا الجزء بعنوان خاص، بعد العنوا العام، وهو «بدء اليونان القديم ١٧٨٥ - ١٩٨٥». ويتبين من حدة الألفاظ التى يستخدمها المؤلف فى العنوان والكتابة معا، أنه يقف موقفا رافضا من كل ما كتب عن اليونان القديم خلال القريب الأخيرين، اللذين تتمثل فيهما دروة نضح الحركة العلمية فى أوربا وفى عبارة أبي العلاء المشهورة، يدعي مارتن برنال أنه قد جاء بها لم يستطعه الأوائل.

ونظرا لخطورة الادعاء وأهمية الموضوع، فيجدر بنا أن نتعرف أولا على شخصية المؤلف وخلفيه الثقافية والسياسية أيضا، إذ أن مارتن برنال ليس من فئة الدارسين الكلاسيكيين التقليديين؛ ولا كان إعداد الأكاديمي فى مجال الدراسات اليونانية القديمة، بل كان تخصصه الأساسى فى دراسات الشرق الأقصى والصين بصفة خاصة. فبعد أن أكمل تعليمه الجامعي فى جامعة كامبردج ببريطانيا، عُين زميلا بكلية كنجز فى مجال دراسات شرق آسيا، وله دراسات متعددة عن تاريخ الصين الحديث، لعل أشهرها هو «الاشتراكية الصينية حتى ١٩٠٧»؛ الى جانب أبحاث فى العلاقات الثقافية بين الصين والغرب فى مطلع القرن العشرين، وفى دراسة السياسة الصينية المعاصرة. ومنذ عام ١٩٦٢ ازداد اهتمامه بالحرب فى الهند الصينية التى كانت دائرة آنذاك؛ وسرعان ما تحول هذا الاهتمام الى دراسة الحضارة الفيتنامية، التى كانت لا تزال نادرة فى بريطانيا حتى ذلك الوقت. كما قام بزيارات متعددة لأقاليم الشرق الأقصى بما فيها كامبوديا وفيتنام الشمالية والجنوبية. ولم يقتصر نشاطه فى بريطانيا على العمل الأكاديمي، بل شارك أيضا فى مجال السياسة العملية، فكان عضوا فى حزب العمال البريطانى فى الفترة ١٩٥٧ - ١٩٦٥، واستقال منه بسبب اختلافه مع سياسة الحزب تجاه فيتنام. وهو عضو فى الجمعية الفابية البريطانية (Fabian Society) التى تمثل الهيئة الفكرية داخل نطاق الحركة العمالية. وقد شارك فى إحدى منشوراتها رقم ٤٢٠ التى صدرت فى مارس ١٩٧٣*. ولكن الفرقه بينه وبين حزب العمال لم تؤد الى استقالته كعضو عامل فى الحزب فحسب، ولكن تغيير مقر حياته وعمله أيضا، إذ انتقل مع بداية السبعينيات من كامبردج فى بريطانيا الى جامعة كورنل فى الولايات المتحدة الأمريكية، ليعمل باحثا فى تاريخ الصين الحديث فى بداية الأمر؛ ثم عُين بعد ذلك أستاذا بقسم العلوم السياسية وهو ما يطلق عليه government studies فى جامعة كورنل وغيرها من

الجامعات الأمريكية . ولعل تعيينه لهذا المنصب يكشف عن شدة تعلق مارتن برنال بالسياسة، فلم يكذب يترك ممارستها العملية في بريطانيا، حتى اعتنق ممارستها النظرية في أمريكا .

ويبدو أن انتقاله من العمل بجامعة كمبريدج إلى العمل بجامعة كورنل، ومن استغاله بالسياسة العملية في بريطانيا إلى السياسة النظرية في أمريكا، اقترن أيضا بتحول كامل في مجال اهتماماته الفكرية؛ فإذا ما تنقل انتقالا مفاجئا وتتغير تعبرا جذريا من الشرق الأقصى إلى الشرق الأدنى، وترتد من التاريخ الحديث والمعاصر إلى التاريخ القديم والموغل في القدم . ويحدثنا المؤلف نفسه في إيجاز عن هذا التحول، ويعترف صراحة أن دوافعه الأساسية كانت سياسية أيضا . فيقول في عام ١٩٧٥ عانى من «أزمة منتصف العمر» . ويسكت عن أسبابها الشخصية، ولكن أسبابها السياسية تتعلق بانتهاء التدخل الأمريكي في الهند الصينية، وبإدراكه أن الماوية في الصين قد أشرفت على نهايتها؛ وأن مركز الخطر في العالم قد انتقل من الشرق الأقصى إلى شرق البحر المتوسط، ويقصد به الصراع العربي الإسرائيلي . ثم يضيف أن هذا التغير دفعه للاهتمام بتاريخ اليهود وأن العناصر اليهودية المتناثرة في ثانيا أسلافه زادت حرسا على إقفاء أثر هذا الجانب من «جذوره» . وهكذا شرع في دراسة تاريخ اليهود القديم، والعلاقة بين بني إسرائيل والشعوب المحيطة بهم، وخاصة الكنعانيين والفينيقيين؛ واتضح له أن العبرية والفينيقية، لم تكونا لغتين ساميتين فحسب، ولكن كانتا مفهومين لكل منهما، أي أنهما لهجتان للغة كنعانية واحدة (ص ١٢ - ١٣ من الافتتاحية) .

هذا هو ما يذكره المؤلف في افتتاحيته من أسباب سياسية يبرر بها تغيير مجال عمله الأكاديمي . ويمكننا أن نضيف إلى أسبابه تطورين خطيرين كانت أحداثهما قد بدأت تتوالى وتتابع على خريطة الشرق الأدنى السياسية منذ ١٩٧٤/١٩٧٥، وهما الحرب الأهلية اللبنانية وسياسة الوفاق بين مصر وإسرائيل . ولعله ليس من قبيل الصدفة المحضة أن الكتاب يختص بموضوعين أساسيين، هما مصر وفينيقيا وعلاقتها باليونان أثناء الألف الثاني ق . م . وكان المقابلة السياسية بين القديم والحديث، تتمثل في أنه إذا كانت اليونان تمثل أوروبا قديما، فإن إسرائيل يمكن أن تلعب هذا الدور في منطقة شرق البحر المتوسط حديثا . وهو يلمح إلى هذا التطابق بقوله «منذ ٢٩٤٩، أصبح اليهود - أو على الأقل الإسرائيليون - يُقبلون على أنهم أوروبيون كاملون» (ص ٣٥ - ٣٦) . ويترتب على هذه المقابلة، أنه إذا أمكن أن تنشأ قديما روابط بين اليونان الأوروبية وكل من مصر الإفريقية وفينيقيا الآسيوية، كذلك يمكن أن تنشأ حديثا روابط بين إسرائيل «الأوروبية» وكل من مصر ولبنان .

ويتبين من هذه المقدمة أن الكتاب الذي بين أيدينا ليس عملا علميا أساسا، ولا هو دراسة للتاريخ القديم حسب الأسس الصارمة لمنهج البحث التاريخي، وإنما هو دعوة إلى فكرة سياسية معاصرة، حاول المؤلف أن يحشد لها ما يروق له من شواهد وما يناسبه من تفسيرات في التاريخ القديم . وكان من الطبيعي أن وجدناه - من أجل تحقيق مشروعه - يسلك سبيل الهواة،

وذلك باتباع طريقين؛ الأول لتعويض ما في تكوينه الأكاديمي من نقص، بأن استعان بحشد ضخم من المتخصصين في المجالات العلمية المختلفة التي ليس لديه خبرة أصلية لسلوك دروبها. وهو يثبت في تقديمه ما يزيد على مائة من أساء هؤلاء الدارسين المتخصصين. وهذه الحقيقة وحدها تفقده مسئولية المعلومات التي يذكرها، باعتبارها نتاج عمل أو اجتهاد غيره. أما الطريق الثاني، فهو تجنب منهج البحث التاريخي بالاتجاه إلى المصادر القديمة مباشرة، ولكن اتجه إلى تتبع تيارات معينة في الكتابات التاريخية الحديثة منذ القرن الثامن عشر إلى الآن. وبعبارة أخرى، فالكتاب يمكن اعتباره قراءة سياسية لنوع معين من المؤرخين في القرنين الأخيرين يصنفهم المؤلف بأنهم رومانتيكيون وعنصريون ومعادون للسامية.

وهكذا، فالكتاب يعاني من عيبين أساسيين، الأول أنه كُتِب ليخدم هدفا سياسيا، والثاني عدم الالتزام بمنهج البحث العلمي. وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أننا نبالغ فيما نذهب إليه من مظاهر الضعف في تصوّر هذا الكتاب ومهجه، ولكن يكفي أن أحيل مثل هذا القارئ إلى ما يذكره أحد المتحمسين له، وهو الكسندر كوكبورن Alexander Cockburn في مقال له يذكر فيه أن أكثر من عشرين دور نشر كبرى في إنجلترا وأمريكا رفضت طبع هذا الكتاب؛ من بينها مطابع جامعات هارفرد وكولومبيا وكورنيل وكمبرج (رغم علاقته الوثيقة بالجامعتين الأخيرتين)، وذلك لصعف المنهج العلمي وعِلبة الطابع السياسي.

(Zeta Magazine, April 1989, pp 33 - 5)

بعد هذا التعريف بالمؤلف وخلفيته الثقافية والسياسية وكذلك الظروف التي أحاطت بفترة تأليف الكتاب وبشره، ننتقل إلى العمل ذاته ومادته؛ ونلاحظ منذ البداية أن المؤلف شديد الإحساس بغرته حيال الموضوع وأنه ليس من أهل التخصص، ولذلك نجده يسارع إلى تقديم نماذج من بعض الهواة الذين كانت لهم إسهامات إيجابية في بعض مجالات المعرفة. ومن أشهر الأمثلة التي يستشهد بها، شليمان Schliemann، رجل الأعمال الألماني الذي وهب نفسه وماله للكشف عن آثار طروادة وموكني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكذلك مايكل فنتريس Michael Ventris، المهندس البريطاني/اليوناني، الذي جعل هوايته حل رموز الكتابة المعروفة باسم «الخطية الثانية» (Linear B) والتي ترجع إلى القرن الرابع عشر ق. م. في بلاد اليونان. وبعد عمل متصل دام نحوًا من عشر سنوات نجح في محاولته وأعلن اكتشافه في عام ١٩٥٢ بأن الكتابة الخطية الثانية تسجل لغة يونانية قديمة أسبق من اللغة اليونانية الكلاسيكية المعروفة. (ص ٤ - ٥)

وقياسا على هذه السوابق وأمتاها، يمرر برنال إقدامه من خارج التخصص على دراسة موضوعه عن الأصول الأفريقية والآسيوية للحضارة اليونانية. وفي الواقع أن مؤلفنا أخذ موضوعه أخذًا جادا طوال عشر سنوات كاملة، وجمع قدرا ضخما من المعلومات، وأخضعها لكثير من المراجعة والتفسير، مستعينا - كما ذكرنا - بعدد كبير من المختصين. ولكن لعل ركيزته الأساسية في هذه الدراسة هي درايته وخبرته الممتازة باللغات، حيث أن تخصصه الأصلي في حضارات الصين

والشرق الأقصى، فرض عليه الإلمام باللغويات وأصولها القديمة والفروع التي انقسمت إليها. فهو على معرفة دقيقة بتطور علم اللغة خلال القرنين الأخيرين. وسوف نجده يقدم مادة أوفى في مجال التفسيرات والعلاقات اللغوية، أكثر من الاستعانة بالدليل الأثري.

أما الفكرة الأساسية التي يقوم عليها الكتاب، فهي وجود تصورين رئيسيين للأسس التي قامت عليها الحضارة اليونانية القديمة، الأول التصور القديم، والثاني التصور الأوربي أو الآري - كما يفضل برنال أن يسميه - وحسب التصور الأول يري برنال أن القدماء من اليونان أنفسهم كانوا يعتقدون أنهم استمدوا منابع حضارتهم من الشرق والجنوب، وعلى وجه الخصوص من مصر. ويذهب إلى أن هذا التصور ظل سائدا حتى القرن الثامن عشر. أما التصور الثاني، الذي يرفضه برنال، فيقول إن أصحابه يذهبون إلى أن أصول اليونان القدماء أوربية شمالية، ومن ثم، آرية. ويذكر برنال أن هذا التصور نشأ مع نهاية القرن الثامن عشر ثم ساد في القرن التاسع عشر تحت تأثير الرومانتيكية والعنصرية، حين بلغ ذروته - في اعتقاد برنال - في الفترة ما بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ تحت تأثير حركة العداء للسامية. ويلقى عليه في هذه الفترة الأخيرة اسم التصور الآري المتطرف: ثم تخف حدة هذا التطرف الآري بعد الحرب العالمية وقيام دولة إسرائيل ويظهر في الفترة ١٩٤٥ - ١٩٨٥ ما يسميه برنال بالتصور الأوربي المعتدل، الذي تضمن عناصر من التصور القديم فيما يتعلق بتأثر اليونان القدماء بالحضارة المصرية القديمة. أما بعد ١٩٨٥ فيدعونا المؤلف إلى الأخذ بما يطرحه في هذا الكتاب، ويسميه بالتصور القديم المعدل (the revised old model)

هذا هو المحور الأساسي لبناء الكتاب، الذي يمهده لفكرة عن شأ اللغات البشرية، فيقول إنه يؤمن بوحداية أصل اللغات (monogenesis) وذلك بسبب وجود علاقة عضوية بين اللغات الهندوأوربية ومجموعة اللغات الأفروآسيوية. ويذكر أن الانقسام بين الأصلين لهاتين المجموعتين ربما حدث منذ نحو خمسين ألف سنة على الأكثر، أما بالنسبة لأصل المجموعة الهندوأوربية، فربما يرجع إلى قوم من البدو الرحل في شمال البحر الأسود، وليس كما كان يظن من قبل أنهم كانوا يسكنون جبال وسط آسيا. وهو يشير إلى أن هذا هو ما استقر عليه الرأي خلال الثلاثين سنة الماضية، وعرف باسم (Kurgan Culture) وأمكن التعرف على ثقافة كورجان في منطقة شمال البحر الأسود، فيما بين الألفين الرابع والثالث ق.م، ويبدو أن أصحاب هذه الثقافة المادية، انتشروا غربا إلى أوروبا وفي اتجاه الجنوب الشرقي إلى إيران والهند وجنوبا إلى البلقان واليونان، ويضيف أن اللغات الحيثية ومجموعة لغات الأناضول تنتمي أيضا إلى مرحلة مبكرة من أسرة اللغات الهندوأوربية. أما المجموعة اللغوية الكبيرة الثانية الأفروآسيوية، فيعتقد أنها نشأت في منطقة البحيرات في شرق وسط أفريقيا، ومنها انتشر السكان غربا إلى تشاد، وشمالا إلى المغرب وجنوب مصر، وشرقا إلى إثيوبيا (حيث المتكلمون بالسامية المبكرة)، ومنها إلى الجزيرة العربية ثم وادي الرافدين وسوريا، ويظن أن هذا الانتشار الكبير بدأ منذ الألف

التاسع ق. م ، وعلى ذلك فهو يذهب الى أن استقرار المتكلمين بالسامية في وادي الرافدين ، سابق على وصول السومريين المتكلمين بلغة هندوأوروبية في الألف الرابع ق. م . (ص ١١ - ١٢) .

بعد هذا التقديم اللغوي والاشارة الى فرص التقاء هذه اللغات في منطقة شرق البحر المتوسط ، ينتقل المؤلف الى موضوعه الرئيسي وهو المؤثرات الحصارية التي أخذتها اليونان من مصر وفينيقيا خلال الألف الثاني ق. م . (٢١٠٠ - ١١٠٠ ق. م) ويبدأ الفصل عن « التصور القديم في العصور القديمة » (ص ٧٥ - ١٢٠) بفقرة مشهورة لهيرودوت يتسير فيها الى « ما أورده غيره من الكتاب من أن المصريين كانوا قد وصلوا الى البلوبونيز ، وفرضوا سيادتهم على ذلك الاقليم » (هيرودوت ٥٥ / ٦) ولكن هذه العبارة البسيطة لهيرودوت من القرن الخامس ق. م . تزداد تعقدا حين يضيف اليها المؤلف عبارتين من المسرح الأثيني من القرن الخامس ذاته ، لكل من ايسخولوس ويوريبيدس ، حول قصة شخصية أسطورية تسمى داناوس وصل الى أرجوس مع بناته الخمسين ، هاربا من ايجبتوس وأولاده الخمسين ، وأن داناوس أقام حكمه في أرجوس باليونان وأطلق على السكان الأصليين اسم « اليبلاسجيين » . وهنا يصطدم المؤلف بالمشكلة التي اصطدم بها كثيرون قبله ، وهي تحديد من هم الدانيون واليبلاسجيون ؟ فهل الدانيون هم الغزاة الدوريون ، أي الهيلينيون الذين غزوا اليونان واستقروا في البلوبونيز وكريت ؟ وهل اليبلاسجيون هم السكان الأصليون الذين ظن أنهم ليسوا من العنصر الهيليني ؟ ولكن هذا النوع من التفكير قد انتهى تماما الآن بعد أن أثبت فنتريس في ١٩٥٢ أن سكان بلاد اليونان ، قبل وصول الدوريين في نهاية الألف الثاني ق. م . كانوا هيلينيين ويتكلمون لغة يونانية . وهكذا بقيت هذه الصورة التي ترددت على ألسنة الكتاب اليونانيين في القرن الخامس ق. م . وبعده ، عن تاريخهم الأقدم ، غير مؤكدة كما انتهت محاولة برنال فيما يتعلق باحتلال المصريين لأرجوس وتعريف كل من الدانيون واليبلاسجيين الى نتيجة سلبية تماما (ص ٨٢ - ٨٣) .

ولعل السبب في فشل محاولة برنال في هذا الصدد ، أنه حاول أن يسلك سبيل كتاب القرن التاسع عشر - رغم عدائه لهم - وهو الاهتمام بتفسير نصوص ذات طابع أسطوري أكثر من الاعتماد على نتائج الحفائر الأثرية ، موضع الثقة الأولى لدى الدارسين في النصف الثاني من القرن العشرين . ورغم أن الآثار لم تقدم حلولا لجميع المشاكل ، إلا أنها - مع ارتقاء أساليبها وتزايد نتائجها - تقدم تصورا أكثر دقة وأشد وضوحا لحركة التطور الحضاري والتاريخي ، من بعض العبارات التي اختلطت بالمبالغة أو الخيال ، نتيجة الرواية الشفوية قبل أن يسجلها الكتاب والشعراء المتأخرون . فالفارق الزمني بين أحداث الألف الثاني ق. م . وعصر هيرودوت وايسخولوس ويوريبيدس قد يصل الى ألف سنة أو يزيد ، بعكس نتائج الحفائر الأثرية فهي أكثر قربا واتصالا بالفترة موضوع الدراسة . ومع ذلك ، فأحيانا يأتي الدليل الأثري مؤكدا لصديق النص التاريخي أو مفسرا لغموضه .

من الأمور المستقرة بين دارسي تاريخ الشرق الأدنى القديم أن فترة الألف الثاني ق. م تمثل ذروة الحضارة المصرية وعاية اتساع سلطانها وتأثيرها في شرق البحر المتوسط ، اذ لم يقتصر سلطان مصر وتأثيرها على بلاد الشام فحسب ، بل امتد وتشمل كثيراً من أقاليم بحر ايجه وبلاد اليونان وقد أثبتت الحفائر الأثرية التي أجراها آرثر ايفنس Arthur Evans ودراسات بندلوري Pendlebury وفيركوتيه Vercoutter وهيلين كانتور Helen Kantor وحفائر سيبروبولس T. Spyropoulos وغيرهم ، أن علاقة مصر باليونان لم تتوقف طوال التاريخ القديم وأنها بلغت ذروتها بعد طرد الهكسوس في القرن الخامس عشر ق. م. وخلال عصر الدولة الحديثة وفترة تفوق مصر المطلق في منطقة شرق البحر المتوسط * ومن المعروف أيضاً أن كثيراً من الأفكار التاريخية التي سادت في القرن التاسع عشر قد ثبت بطلانها في القرن العشرين ، وخاصة بالنسبة لفترة تاريخية مثل عصر البرنز، ليس في اليونان فحسب ولكن في العالم كله ، نظراً لاعتماد الدراسة فيها اعتماداً مباشراً على الآثار . ولا جدال في أن المؤلف على علم كامل بهذه الحقيقة ، ولذلك فهو يتجنب في المسار العام من كتابه مناقشة أو نقد الآراء السائدة الآن ، ولكنه يتجه الى مناقشة ونقد آراء القرن التاسع عشر بالذات . وقبل أن يصل الى القرن التاسع عشر ، يعقد الفصلين الثاني والثالث لتطور الموقف التاريخي في أوروبا تجاه مصر والحضارة المصرية . وهنا نجده يقدم صورة مشرقة للموقف المتسامح وأحياناً المتحمس الذي يتخذه من مصر رجال الكنيسة المسيحية وعلماء عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر (ص ١٢١ - ٨٨١) فتحت تأثير بعض كتابات القدماء من أمثال هيرودوت وأفلاطون وديودور الصقلي ، اعتقد كبار رجال الكنيسة أن الاغريق القدماء اقتبسوا كثيراً من فلسفتهم من حكمة المصريين ، الذين كانوا بدورهم قد أخذوها عن الرافدين . فطوال العصور الوسطى ، ساد اعتقاد بنسبة مجموعة من الكتابات الى هرميس مثلث العظماة ، المصري Hermes Trismegistos ، ومن المعروف أن هرميس هو الاسم اليوناني للاله تحوت ، رب الحكمة والمعرفة عند المصريين وكان يظن أن نصوص هرميس هذه ، تضمنت جزءاً من حكمة المصريين القدماء ومعرفتهم ، حتى اذا كان عصر النهضة الأوروبية وحركة احياء علوم اليونان ، ازداد تعلق الأوربيين بالمصريين . ويبالغ المؤلف في تصوير الموقف الى القول « بأن الاغريق كانوا موضع الاعجاب بسبب حفاظهم ونقلهم لجزء قليل من تلك الحكمة القديمة والى حد ما كان تطوير المناهج التجريبية في مجال العلوم وعلى أيدي رجال مثل باراسلسوس Paracelsus ونيوتن Newton بهدف استعادة ما كان قد فقد من معارف المصريين وهرميس » (ص ٢٤ - ١٥٧) . ويتجاوز المؤلف حد المبالغة الى درجة التورط في الخطأ حين يتحدث عن كوبرنيكوس Copernicus واكتشافه أن الشمس مركز الكون ، في القرن السادس عشر . فتحت تأثير ما كتبه فرانسينس ييتس F Yates في ١٩٦٤ ، حول البيئة الفكرية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وزيادة الاهتمام « بنصوص هرميس » التي تؤكد على قدسية الشمس وعبادتها ، نجد برنال يرى أن فكرة قدسية الشمس في نصوص هرميس ، هي التي وجهت تفكير كوبرنيكوس الى مركزية الشمس (ص ١٥٥) ، رغم أن نصوص هرميس تتبع

نظرية بطليموس الجغرافي العكسية تماما ، وهى مركزية الأرض . واصح أن مؤلفنا لم يعتمد على نصوص كوبرنيكوس مباشرة ، ولو فعل لعلم أن كوبرنيكوس يقول صراحة في رسالة إلى البابا بولس الثالث عام ١٥٤٣ « أن أول اشارة إلى تبوت الشمس وتحرك الأرض ، قرأها في كتاب الأكاديميات لشرون » . * وخلال القرن السابع عشر والثامن عشر بعد ذلك ، نجو بريق نصوص هرميس ، وتفقد جاديتها تماما في عصر العقل والاستنارة ، ولكن مفكري القرن الثامن عشر الذين اشتهروا « بالاستنارة بالعقل » (illuminati sapientia) لم يفقدوا اهتمامهم واعحابهم بمصر وتراثها القديم . ونظرا لأن بعض أعلام الاستنارة الراديكاليين الذين تحمسوا للحضارة المصرية ، اتجهوا أيضا اتجاها لاديبيا بلغ ذروته في فترة الثورة الفرنسية ، وحدنا رد فعل قويا من جانب رجال الدين ، وانصم اليهم بعض الكلاسيكيين . وبذلك تم تحالف بين دعاة اهيلينية ودعاة التمسك بالمسيحية عقب الثورة الفرنسية في فترة الانتقال من القرن الثامن عشر الى القرن التاسع عشر . وواكب هذه الحركة ، حركة الرومانتيكية والدعوة إلى فكرة « الرقي » المطرد في التاريخ ، ومن أشهر أعلامها الفيلسوف هيغل Hegel

ترتب على نظرية الرقي المطرد افتراض أن اللاحق خير من السابق ؛ وعلى ذلك ارتقى مقام اليونان على حساب المصريين . ويرى المؤلف أن هذا التحول الرومانتيكي اقترن أيضا بالسرعة العنصرية نحو الأوربية والآرية وهكذا نشأ ترابط بين اهيلينية والآرية ، وهذا هو موضوع الفصول الأربعة التالية (من الرابع إلى السابع ص ص ١٨٩ - ٣٣٦) . ومع تسليما بالترابط بين اهيلينية والرومانتيكية في القرن التاسع عشر، فإن هذا التيار لم يمنع تيارا آخر ذا اتجاه عالمي وعلمي من أن يتصدى له ويتبت وجوده ويترك أثرا أقوى وأبقى ففي مجال العمل التاريخي العام تصدى ليوبولد فون رانكه Leopold Von Ranke لنظرية هيغل بمقدرة فائقة ومنهج علمي صارم، مما وضعه على قمة الحركة التاريخية في القرن التاسع عشر، فاعتبر الرائد الثاني للكتابة التاريخية العلمية بعد إدوارد جيبسون Edward Gibbon أما في مجال الدراسات المصرية، فقد تألق فيها عدد من أقطاب علمائها من أمثال دوبويه Dupuis وشامبوليون Champollion وجومار Jomard في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولم يكن الخطر الذي يهددهم يأتي من جانب اهيلينية والرومانتيكية كما يعتقد المؤلف، بقدر ما جاء من رجال الكنيسة، الذين رفضوا في عصبية ما بدأ يتضح من سبق تاريخ الحضارة المصرية على تاريخ الكتاب المقدس (ص ٢٥٠ - ٢٥٣). وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم تتوقف الدراسات المصرية، وحمل رايها أعلام آخرون مثل مارييت Mariette وفلنדרز بيتري Flanders Petri وجاستون ماسبيرو Gaston Maspero وكورت زيته Kurt Sethe وغيرهم، دون أن يعترض سبيلهم غلاة الآرية كما يحاول المؤلف أن يؤكد، مستشهدا ومُشَهِرا بنقاط ضعف لدى بعض علماء آخرين للمصريات من أصحاب الميول السياسية مثل بدج Budge وإرمان A. Erman (ص ٢٥٧ - ٢٦٦). ففي كل حركة علمية مآخذ ومظاهر للضعف كما هو معروف .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى موضوع الفيينيين ، أو ما يسميه «قيام الفيينيين وسقوطهم» في الفصلين الثامن والتاسع. فمن المعروف أن قدماء اليونان، وعلى رأسهم هيرودوت، كانوا مقتنعين بأهمية التأثير الفييني، بتربيا وثقافيا، ويستشهدون على ذلك باقتباس الإغريق للحروف الهجائية عن الفيينيين وبقصة كادموس الفييني وانتقاله الى اليونان حيث استقر وأسس مدينة طيبة. هذا هو التصور القديم، حسب نظرية برنال والذي ظل مقبولا الى القرن الثامن عشر؛ حتى إذا كان القرن التاسع عشر، يقدم لنا المؤلف صورة مختلفة يطرحها التصور الآري المتأثر بالرومانتيكية والعنصرية، كما سبق أن ذكرنا. ويمثل التصور الآري كاتب ألماني متطرف هو موللر K Mueller الذي دعا في الصف الأول من القرن التاسع عشر إلى إنكار وجود أي تأثير للفيينيين على اليونان (ص ٣٣، ٣٠٨-٣١٦، ٣٤٠). ولكن موقفا أكثر اعتدالا ساد أوروبا في منتصف القرن هو نوع من الحوار بين الآرية والسامية، مع تأكيد تفوق الآرية. فإذا كان الساميون قد أبدعوا ديننا وشعرا، فقد أندع الآريون العلم والفلسفة والحرية... وكل معاني الرقي الحقيقي (ص ٣٣) أما في إنجلترا، فقد اختلف الموقف نوعا ما عن سائر أوروبا، وذلك بسبب وجود سزعتين في وقت واحد، أحدهما متساهلة تجاه السامية والأخرى معادية لها. وقد تمثلت النزعة الأولى في الاعجاب بالفيينيين بسبب نشاطهم في مجال التجارة والاستكشاف وكذلك لأخلاقهم القويمة في المعاملات؛ في حين رأى أصحاب النزعة المعادية في الفيينيين قوما قساة مخادعين ومولعين بالبذخ. وهذه هي النزعة التي كانت أكثر رواجا في سائر أوروبا أيضا، ونجدها واضحة في فرنسا في كتابات المؤرخ ميشليه Michlet الذي سخر من شخصيتهم الشرقية وأخلاقهم التجارية، كما انعكست هذه الصورة في رواية «سلامو Salambo» التي صور فيها فلوير Flaubert القرطاجيين مجتمعين في شدة الانحلال الأخلاقي (ص ٣٣-٣٥٥ وغيرها).

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يرى المؤلف أن «التصور الآري المتطرف» بلغ غاية قوته وثباته، ويستشهد بعالمين هما يوليوس بيلوخ Beloch و سالومون ريناك Salomon Reinach؛ فكل منهما يعلن قبوله لموقف موللر من حيث المبدأ، ويقرر أن الحضارة اليونانية كانت أوروبية خالصة، وأن الفيينيين - باستثناء نقلهم لحروف الهجاء الساكنة - لم يقدموا شيئا للثقافة الهيلينية. ويذهب المؤلف إلى أن هذه الآراء تعكس الموقف العام في أوروبا منذ ١٨٨٠ وما بعدها، نتيجة لانتصار «الدعوة العنصرية ضد السامية في ألمانيا والنمسا، وتزايد تأثيرها في بلاد أخرى» (ص ٣٧٠) وإذا جاز لنا أن نقبل احتمال تأثر بيلوخ الألماني بالنزعة الآرية، أو شدة حماسه للهيلينية التي اعتبر من أكبر أعلامها في النصف الأول من القرن العشرين، فإن الموقف يختلف كل الاختلاف بالنسبة لسالمون ريناك، فهو يهودي فرنسي، من أسرة اشتهرت في باريس بسعة الثراء ورفق الثقافة والليبرالية. ورغم ما عرف عنه من عدم التمسك بالدين، إلا أنه كان شديد الاهتمام بالتراث اليهودي ورعايته، فقد أنفق وأشرف على «مجلة الدراسات اليهودية» Revue des Études Juives سنوات كثيرة. لذلك نجد من العسير أن

نصدق أنه كان يمثل الاتجاه العنصري المعادي للسامية . ولكن يمكننا أن نفهم موقف ريناك السياسي باعتباره ممثلاً لاتجاه عكسي تماماً كان قد بدأ ينتشر بين اليهود الأوروبيين أنفسهم منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ ويدعو هذا الاتجاه إلى التوافق والتحالف - وإذا أمكن التطابق - بين اليهود الأوروبيين وسائر الأوروبيين ، على أساس أن العتتين تشاركان في صناعة حضارة أوربية واحدة في العصر الحديث . ويتضح هذا الموقف السياسي بحلاء في مقال ريناك المشهور بعنوان «السراب الشرقي» Le mirage oriental وفيه يعلن «أن القضاء على الصين ومصر والأترك لم يتحقق إلا بتحالف العناصر الهند أوربية والسامية (أي اليهود)» * .

وهكذا وجد مع مطلع القرن العشرين أكثر من نزعة ذات طابع سياسي أو عنصري . فإلى جانب الآرية المعادية للسامية ، وجدت الدعوة إلى نزعة أوربية شاملة متضمنة اليهود أيضاً ، أي تحالف الهند أوربية والسامية . ورغم ذلك كله ، لم تخل البيئة العلمية من علماء منصفين مستقلين عن النزعات السياسية ، وخير مثال هؤلاء العلماء في مطلع القرن العشرين هو آرثر إيفانز Arthur Evans الذي تعتبر الحفائر الأثرية التي أجراها في جزيرة كريت واكتشافه موقع كنوسوس Knossos من أهم الاكتشافات الأثرية في العالم في النصف الأول من القرن العشرين . ورغم اختلاف الرأي بين العلماء بشأن بعض النتائج التي توصل إليها ، فإنه أعلن دون مجاملة لأي من الاتجاهين السياسيين الآخرين ، وجود مؤثرات سامية ومصرية قوية في كريت وسائر أقاليم بحر إيجه في عصر البرنز (ص ٣٨٥ - ٣٨٦) .

وبعد عرض سريع لفترة النازية بين الحربين العالميتين ، يصل المؤلف إلى الفصل العاشر والأخير عن «الموقف بعد الحرب والعودة إلى التصور الآري الشامل ١٩٤٥ - ١٩٨٥» وهو فصل له أهميته الخاصة بسبب معاصرته من ناحية ، وبسبب اتصاله بالأحداث والصراعات الدائرة في منطقة العالم العربي وإسرائيل من ناحية أخرى . وفيه يتناول المؤلف موضوعين أساسيين ، الأول يراه حسب تعبيره «أقرب إلى النهاية السعيدة ، وهي حركة بقيادة علماء من اليهود ، تهدف إلى إزالة ظاهرة العداء للسامية من الكتابة في التاريخ القديم ، ومنح الفينيقيين ما يستحقونه من فضل لدورهم المحوري في تكوين الثقافة اليونانية» (ص ٤٠٠) . بينما يتعلق الموضوع الثاني برفض الاعتقاد في استيطان مصري في اليونان في عصر البرنز . وعلى سبيل التمهيد لتناول الموضوعين ، يحرص المؤلف - تمشياً مع اهتماماته السياسية - على توضيح المتغيرات في البيئة العلمية . وأهم هذه المتغيرات أولاً ، إعادة تأكيد اندماج اليهود في الحياة الأوربية ؛ ثانياً ، التأكيد الكبير ، داخل بناء الثقافة اليهودية ، على الاهتمامات العقلية والفكرية واحترام العمل الأكاديمي ، مما أدى إلى زيادة تأثير العلماء اليهود في الدوائر الأكاديمية ، (ص ٤٠٠ - ٤٠١) . وتأكد هذا الاتجاه الأخير بزيادة التحاق العلماء اليهود بالجامعات الكبرى منذ الخمسينيات ، حتى أصبح كثير منهم يحتل مراكز قيادية في هذه الجامعات في السبعينيات . على العكس من ذلك استمر الأفارقة والآسيويون يصطدمون بمشاعر التمييز العنصري في الجامعات الغربية بصفة عامة (ص ٤٠٣) .

بعد هذا التقديم السياسي ، ينتقل المؤلف الى نهاذج من الدراسات المعاصرة في العلاقات بين حضارات شرق البحر المتوسط القديمة (ص ٤٠٨ - ٤١٢) . ومن الطريف أن نلاحظ أن تنابع الحفائر الاثرية وزيادة مكتشفاتها أضعف من صوت أصحاب النزعات التعصية الى حد كبير . وأكد صلابة الدراسات الأكاديمية الجادة . فأعلنت إيملي فيرمول Emily Vermeule في ١٩٦٠ أن الحضارة الموكينية في جنوب اليونان احتفظت بصلاتها مع مصر وفينيقيًا طوال فترة وجودها . وذهبت الى أن «قوة هذه الحضارة اعتمدت بدرجة عالية في تحديد حيويتها على اتصالها بكريت والشرق» . وحين انقطع هذا الاتصال أصاب الثقافة الموكينية عقم بدد معالمها . وفي سنة ١٩٦٧ أتم جورج باس George Bass اكتشاف سفينة كنعانية من نهاية عصر البرنز على الساحل الجنوبي لتركيا ؛ واستطاع أن يستنتج من هذا الكشف ومن غيره من الأدلة أن تجارة منطقة بلاد الشام كانت تقوم بدور رئيسي في الفترة الأخيرة من عصر البرنز . وفي الوقت نفسه تقريبا اكتشفت في قلعة كادميون Kadmeion ، وهي القصر الملكي بمدينة طيبة بوسط اليونان ، مجموعة كبيرة من الآثار التي يرجع أصلها الى الشرق الأدنى ؛ ومن أهم ما عثر عليه ثمان وثلاثون قطعة من الأختام الدائرية Cylinder seals . وهذا الاكتشاف المهم أعاد الثقة في تاريخية قصة كادموس واستقراره في مدينة طيبة اليونانية . وفي ١٩٧٣ استطاع فرانك ستانجيز Frank Stühlings أن يقترح حدوث غزو مصري وقيام إمارات هكسوسية في اليونان ، وأعلن أن الشواهد الأثرية تثبت وجود تأثير من مصر والشرق الأدنى منذ نشأة الحضارة الموكينية * .

هذه الخطوات العلمية الجادة المعتمدة أساسا على النتائج المادية للحفائر الأثرية في اليونان في عصر البرنز . قابلتها دراسات شطة في مجال الدراسات السامية اللغوية . ويلاحظ المؤلف أن هذه الدراسات السامية جاءت انعكاسا مباشرا للأحداث السياسية التي صاحبت قيام إسرائيل وزيادة التأكيد على صلة اليهود بجذورهم السامية (ص ٣٥ ، ٤١٥ وما بعدها) . فهي ذات توجه سياسي واضح ، وتهدف الى دراسة بيئة محددة وهي حضارة السامية الغربية وتأكيد صلاتها القوية ببلاد اليونان . ومن رواد هذا الاتجاه سيروس جوردون Cyrus Gordon ومايكل أستور Michael Astour ونجد جوردون قد وضع لنفسه هدفا محددا وهو التأكيد على الصلة بين الثقافتين العبرية والهيلينية ورأى في أوجاريت (رأس شمرا) وجزيرة كريت معاير لتلك الصلة ؛ كما راح يفتش عن مظاهر الاتصال بين هوميروس والكتاب المقدس Homer and the Bible وهو كتاب نشره في ١٩٥٥ . ونظرا لطابع الجدول وغلبة الحساس السياسي على أسلوبه فقد استقبل عمله باستنكار شديد بلغ حد الاحتقار حين حاول إثبات وجود مؤثرات فينيقية وكذلك يهودية على القارة الأمريكية قبل اكتشافها في عصر البرنز (ص ٤١٦) . ثم انهارت سمعته العلمية نهائيا حين اقترح إمكان قراءة الكتابة الخطية الأولى المعروفة باسم Linear A (وهي الكتابة المبكرة في حضارة موكيني ببلاد اليونان حوالي القرن الخامس عشر قبل الميلاد) على أنها كتابة سامية (انظر مجلة Antiquity سنة ١٩٥٧ و ١٩٦٠) .

ورغم العشل المبكر الذي انتهت اليه جهود جوردون، نجد أستور يتابع الاتجاه ذاته بأسلوب جديد، وذلك في كتابه بعنوان *Hellenosemitica* أي دراسات هيلينية وسامية (١٩٦٧) وفي هذا الكتاب ركز على أوجه الشبه بين الأساطير السامية العربية والأساطير اليونانية. ولكن الاتجاه السياسي علب عليه أيضا حين أثار موضوع العلاقة بين العداء للسامية وكرهيه الفينيقيين. ولم يمر هذا العمل ذو الصبغة السياسية الواضحة دون نقد شديد على يد باحثه شاسة هي روث إدواردز Ruth Edwards التي انتقدت بعض العلاقات التي بقرحها بساء على التشابه في النماذج الأسطورية، كما شككت في قراءات للنصوص الأحاريتية، ورأت أن أمثلته مستمدة من عصور تاريخية متباينة، أو أنها مجرد أمثلة من الأنماط والأفكار العولكلورية الشائعة في آداب الشعوب المختلفة.

هذه هي أهم معالم ومراحل الخولة أو الجولات التي قام بها مارتن برنال في كتابه «أثينا السوداء»، مستعرضا جانباً من تاريخ التأريخ لحضارة عصر البرنز في بلاد اليونان وصلاتها بكل من مصر وفينيقيا على وجه الخصوص. ويرى أن مكمن الضعف في هذا العمل هو أن المؤلف قد ركز على الكتابات التاريخية المتأثرة بنزعة مذهبية أو نظرة عنصرية، وربما كان السبب في سنوكة هذا الاتجاه هو نزعة الشخصنة نحو السياسة النظرية، كما أشرنا في مطلع هذا المقال. ولا يخفى أن كل دراسة تصدر أساساً عن تصور أو حكم مسبق تعاني لا محالة من القيود التي يفرصها ذلك التصور المسبق. وزعم أن المؤلف يعلن في نهاية الكتاب تنبؤه باببحاث وسيادة ما أسماه «التصور القديم» خلال القرن الحادي والعشرين، فإن الأمثلة التي عرضها في كتابه وحده كفيّة أن تست فشل الأعمال التي تصدر عن تلك التصورات العامة.

وربما كان من أسباب الضعف أيضاً أن مارتن برنال - متأثراً بكتابات جوردون وأستور - يقبل سبب من القول بأن التاريخ يمكن أن يعيد نفسه، ولذلك فهو يدعو إلى مراجعة وتحديد التصور القديم. وواضح أن هذا النمط من التفكير ذي الطابع السياسي يرتكب نفس الخطأ الذي ارتكبه بعض مؤرخي القرن التاسع عشر أو غيرهم في عصور أخرى، حين ارتبطت عواضهم - مدعي أن يدرسوه، وقابلوا بين الماضي والحاضر، فتحمسوا لقضايا اختلقوها في الماضي لأهم تدعم مواقف ينتصرون لها في الحاضر. وأحيانا كان الموقف عكسياً، حين تحمسوا لقضايا في الماضي على أمل دعم أو تفسير موقف راهن. هذه جميعها مواقف تمثل نفاط ضعف قننة في الكتابة التاريخية، لأنها تحجب الرؤية الصحيحة؛ وينبغي على كل مؤرخ جاد أن يجرّد نفسه منها تمام. وأن يقبل على دراسة التاريخ وفهمه كما هو، وليس كما يود أن يراه.

* هوامش البحث

Martin Bernal, *Black Athena, The Afroasiatic Roots Of Classical Civilization, Völl the Fabrication Of Ancient Greece 1785 – 1985*, Free Association

London 1987

Fabian Tract 420 'Labour in Asia A new Chapter' PP 44 - 52

AEvans, *The Palace of Minos* Oxford (1921 -35) J D S Pendlebury, *Aegyptiaca* Cambridge England (1930), Egypt and then the Aegean in the Bronze Age, *Journal of Egyptian Archaeology* 16 (1933) 75-92, late H J Kantor 'The Aegean and the Orient in the second Millenium B.C.', *American Journal of Archaeology* 51 (1947) 1-103 A I B wace and C B Blegen 'Pottery as Evidence for Trade and Colonization in the Aegean Bronze', *Klio* 32 (1939-40) 131-147 J Vercoutten, *L'Egypte et le monde Egeen prehellénique* Le Caire (1956), I Spyropoulos, 'Egyptian Colony in Boeotia', *Archaeologica* 5 (1972) 16-27 (in ((Greek))

H Rackham, *Cicero, Academica*, *Introd* 405 (I oep)

S Reinach, 'Le Mirage Oriental', *Anthropologie* 4 (1893) 539 II 699II

~ F Vermeule 'The Fall of the Mycenaean Empire', *Archaeology*, 13, (1960) 66-75, g Bass, 'Cape Gelidonia, a Bronze Age Shipwreck' *Transactions of the American Philological Society*, 57 (1967) pt 8, R Edwards, *Kadmos the Phoenician A Study in Greek Legends and the Mycenaean Age*, Amsterdam (1979) 132-3 F H Stubbings, "The Rise of the Mycenaean Civilization" *Cambridge Ancient History*, 3rd ed (1973) vol 2 pt 1 627-58,

~ R Edwards, see previous note

طبع في
مطبعة حكومة الكويت

ترحب المجلة بإسهام المتخصصين في الموضوعات التالية:

- ١- الفلكلور والفنون المعاصرة
- ٢- النظرية النقدية الحديثة
- ٣- الإعلام المعاصر
- ٤- الأدب والعلوم الإنسانية
- ٥- تفسير الظواهر اللغوية
- ٦- الفكر العربي المعاصر
- ٧- آفاق الأسلوبية المعاصرة

اهتمامات المجلة :

تعني المجلة بنشر الدراسات الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع في مجالات الآداب والفنون والعلوم النظرية والتطبيقية .

الاشتراكات :

البلاد العربية . ٦ د. ك أو ٢٠ دولارا

البلاد الأجنبية : ٨ د. ك أو ٣٠ دولارا

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي ، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى :

وزارة الإعلام - الإعلام الخارجي - ص.ب ١٩٣ الرمز البريدي ١٣٠٠٢ الكويت .

نحو المدة :

الأردن	٥٠٠ فلس	سوريا	٢٠ ليرة
الامارات العربية المتحدة	٧ دراهم	عمان	٥٠٠ بيعة
البحرين	٥٠٠ فلس	قطر	٧ ريالات
تونس	١ دينار	لبنان	٤٠٠ ليرة
الجزائر	٦ دنانير	ليبيا	٥٠ قرشا
السعودية	٦ ريالات	مصر	١٠٠ قرشا
السودان	١٠ جنيهات	المغرب	١٠ دراهم
اليمن	٢٠ ريالا		